

პ რ ო ლ ი ბ რ ა რ ი ო მ ე მ ა დ ა მ ვ ე მ ნ ი ს ა , შ ე მ ა რ თ ღ ი თ ი

180  
1940/3  
ს. ლ. მ. მ. მ.

# ს ა ბ ჟ ო თ ა ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა

ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ა ლ ა ლ ი ბ რ ა რ ა ტ უ რ ი ს მ ც ო ლ ნ ე მ ო ბ ი ს შ უ რ ნ ა ლ ი

ს ს ს რ ს ა ხ მ ო მ სა ბ ა ზ ო ს თ ა ნ ა რ ს ე ბ უ ლ ი ხ ე ლ ო ვ ნ ე -  
ბ ი ს ს ა მ მ ა რ თ ვ ე ლ ო ს ყ ო ვ ე ლ თ ი შ ი უ რ ი ო რ გ ა ნ ო

თ ბ ი მ ო ს ი

5  
1940

პ/მგ. რელაქტორი ბ. გ. მ. გ. შ. ა.  
პ/მგ. მღივანი ბ. ბუხნიკაშვილი



# გივსათ საუკეთესო პიესები ჩვენს თეატრებს

ჩვენი თეატრების გასული სეზონის რეპერტუარი საკმაოდ მრავალფეროვანი იყო.

მხატვრული დონე დადგმებისა, მცირე გამოჩაყლისით, მაღალხარისხოვანია. ჩვენმა ხელმძღვანელმა თეატრალურმა კადრებმა საკმაო ოსტატობით გაშალეს თავისი შემოქმედებითი უნარი ამ დადგმებში.

რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენოსანმა თეატრმა წელს გვიჩვენა სამი ახალი დადგმა: „გუშინდელი“—შ. დადიანისა, „ბოგდან ხმელნიცი“—ა. კორნეიჩუკისა და „გრაფის ქვრივი“—ს. კლდიაშვილისა. მიმდინარეობდა ინტენსიური მუშაობა ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძის“ დადგმაზე, რომელსაც ალბად მომავალ სეზონის დასაწყისში ვნახავთ.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა ოთხი პიესა დადგა: „გიორგი სააკაძე“—უ. ჩხეიძისა, „მადამ სან-ჟენი“—სარდუსი და მოროსი, „ბედნიერება“—მიქავეასი და აბაშიძისა და „ანრი სეარ“—ანთაძისა და სამსონიასი.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ლენინის ორდენოსანმა თეატრმა დადგა ორიგინალური ოპერა თანამედროვე ცხოვრებიდან—„დეპუტატი“—შ. თაქთაქიშვილისა.

გრიბოედოვის სახელობის რუსულმა თეატრმა ხუთი დადგმა განახორციელა: „ნაპერწყლიდან“—შ. დადიანისა, „პავლე გრეკოვი“—გოიტეხოვისა და ლენჩისა, „სახიფათო შესახვევი“—პრისტლისა, „განკითხვის დღე“—შკვარციანისა და „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“—ოსტროვსკისა.

სომხურმა სახელმწიფო თეატრმა გვიჩვენა ექვსი ახალი დადგმა. სახელობრ: „თონდრაკიელები“—ბაგატურისა, „ჩემი შვილი“—გერგელისა და ლიტოვსკისა, „დაე გაიფურჩქნონ ვარდები“—ხაცავორდიანისა და ხუდავერდიანისა, „კიდევე ერთი მსხვერპლი“—გ. სუნდუკიანისა და „კინტო“—აკაკისა.

მუსიკალური კომედიის თეატრმა დადგა ორი პიესა: „თივა და ავი ძალი“ და „აყვავებული ბაღი“.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა სამი პიესა დადგა: „სერგო“—ბერძენიშვილისა, „კომბლე“—ნახუცრიშვილისა და „პატარა კახი“—აკაკისა.

ასეთი იყო ჩვენი თეატრალური ცენტრის—თბილისის თეატრების რეპერტუარი.

სხვა ქალაქების და რაიონული თეატრები ძირითადად იყენებდნენ იმავე რეპერტუარს, რაც გვიჩვენეს ზემოთაღნიშნულმა თეატრებმა. მათ შორის რეპერტუარის მრავალნაირობის მხრივ განსაკუთრებით განირჩევა ქუთაისის თეატრი.

დადგმულ პიესათა აღნუსხვა გვიჩვენებს, რომ თეატრები დაინტერესებულნი იყვნენ ჩვენი პარტიის ისტორიის მხატვრულად გაშუქებაში, ჩვენი გმირული წარსულის ასახვაში, საზღვარ-გარეთის დღევანდელი ამბების გაშუქებაში, მაგრამ ნაკლები ყურადღება ექცეოდა ჩვენი სოციალისტური ქვეყნის და მისი აღამიანების ჩვენებას. მხოლოდ ორი დადგმა მიქმდნა ჩვენს

დღევანდელ სინამდვილეს—ეს არის ოპერა „დემუტატი“ და მელოდრამა „ბენდიერება“ (მხედველობაში გვაქვს ქართული თეატრები).

ამრიგად ერთერთი უდიდესი ამოცანა დასმული ჩვენი დრამატურგებისა და თეატრების წინაშე—ასახვა ჩვენი სოციალისტური თანადროულობისა, წარმატებით ვერ არის განხორციელებული. ამასთანავე ერთად უნდა ვიგულისხმოთ, რომ თუ პიესა „ბენდიერება“ დადებითად იქნა შეფასებული, ასევე არ ითქმის „დემუტატზე“, რომელიც შინაარსით ნაკლები ღირსებისაა.

საქართველოს კომუნისტურ პარტიის (ბ) XIII ყრილობაზე ამხანაგმა კ. ჩარკვიანმა თავის შინაარსიან მოხსენებაში გარკვეული ამოცანა დაუსვა ჩვენს თეატრებს:

— „ჩვენი თეატრები განუწყვეტლივ უნდა აუმჯობესებდნენ თავისი კადრების კვალიფიკაციას და იძლეოდნენ სრულფასოვან მხატვრულ დადგმებს თანამედროვე თემებზე, პარტიის ისტორიის, ქართველი ხალხის ისტორიის, სოციალისტური მშენებლობის თემებზე, მათ უნდა შექმნან გმირული სპექტაკლები, რომლებიც აღზრდიან და ასახვენ საბჭოთა ადამიანების პატრიოტიზმის წმინდათა-წმინდა გრძნობას“.

ეს მითითება დიდად ავალდებულებს ჩვენს დრამატურგებს და თეატრებს, რათა მეტი ენერგიით მოაკიდონ ხელი ახალი დრამატიული ნაწარმოებების შექმნას და განსახიერებას, რომლებშიც ჩაქსოვილი იქნება მკვეთრი იდეები დიადი სოციალისტური ეპოქისა, სადაც ნაჩვენები იქნებიან სასიქაღულო ადამიანები—მშენებლები და დამცველები ჩვენი აყვავებული ქვეყნისა.

ამოცანა წარმატებით უნდა შესრულდეს მომავალი სეზონისათვის. აქეთვე უნდა იყოს ძირითადად ჩვენი თეატრების და სახელოვნო ხელმძღვანელ ორგანოების ყურადღება მიქცეული.

ჩვენი პარტია და ხელისუფლება ყოველმხრივ ხელმძღვანელობს და ხელს უწყობს შესანიშნავი მხატვრული ნაწარმოებების შექმნას.

მრავალ კონკრეტულ ღონისძიებათა შორის ღირსშესანიშნავია საკავშირო კონკურსი საუკეთესო პიესაზე, რომელიც გამოცხადებულია ჩ. ს. რ. კ. სახკომსაბჭოს მიერ.

კონკურსის დაწვრილებითი პირობები უკვე ცნობილია ფართო მასებო-სათვის.

პირველი ტური კონკურსისა ტარდება მოკავშირე რესპუბლიკებში და მთავრდება მიმდინარე წლის 1 სექტემბერს. ამ ტურზე შერჩეული და რეკომენდირებული პიესები გადაიგზავნება საკავშირო კონკურსზე, რომლის შედეგებიც გამოცხადდება მიმდინარე წლის 15 დეკემბერს.

საკავშირო კონკურსზე დანიშნულია: ერთი პრემია 50 ათასი მანეთი, ორი პრემია 25 ათასი მანეთი და სამი 15 ათასი მანეთი.

რესპუბლიკური კონკურსის მონაწილეთათვის დაწესებულია პრემიები: პირველი 20 ათასი მანეთი, მეორე 15 ათასი მანეთი, მესამე 10 ათასი მანეთი.

კონკურსი მოწყობილია საბჭოთა დრამატურგიის იდეურ-მხატვრული ღირსების ამაღლებისა და თეატრების რეპერტუარის გაუმჯობესების და ახალი ნიჭიერი დრამატურგების დაწინაურების მიზნით, ისეთი პიესების შექმნის მიზნით, რომლებიც ასახვენ ბრძოლას კომუნისტური საზოგადოების შესაქმნელად.

ჩვენი თეატრები კონკურსის შედეგად მიიღებენ ახალ პიესებს, მაგრამ

ეს მათ არ ანთავისუფლებთ ძირითადში კვლავ უშუალოდ იზრუნონ მეტიველი  
ლი წლის რეპერტუარისათვის. კონკურსი მათ მხოლოდ დაეხმარება.  
კონკურსი დიდი წაქეზებელი ღონისძიებაა ახალ მხატვრული ნაწარ-  
მოებების დასაწერად.

ასეთი ზრუნვა პარტიისა და ხელისუფლებისა ჩვენი დრამატურგიის გან-  
ვითარებისათვის აღაფრთოვანებს ჩვენს შემოქმედებით მუშაებს და ცასკე-  
ცებს მათ ენერჯის. დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ კონკურსის შედე-  
გად ჩვენ მივიღებთ მრავალ მხატვრულად ღირსეულ ნაწარმოებებს და სა-  
გრძნობლად გავამდიდრებთ ჩვენი თეატრების სარეპერტუარო საგანძურს.

ურთიგო არ იქნება გადავხედოთ წარსულ დროს და ვნახოთ, თუ რა რი-  
გად ზდებოდა დრამატურგთა წაქეზება ახალი პიესების შესაქმნელად.

კონკურსები უწინაც ეწყობოდა. ამ კონკურსებს ცხადია მონარქისტული  
მთავრობა კი არ აწყობდა, არამედ საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, რომ-  
ლებიც დაინტერესებული იყვნენ ჩვენი კულტურის განვითარებაში.

პირველ ასეთ „კონკურსში“ 1879 წელს ჩვენი დრამატურგიის კლასი-  
კოსმა აექსენტი ცაგარელმა თავის საუკეთესო ნაწარმოებში „რაც გინახავს,  
ველარ ნახავ“ პრემია 50 მანეთი მიიღო... ამასთანავე ერთად ცნობილია თუ  
საერთოდ რა საშინელ მატერიალურ სიციფროვეს განიცდიდა ცაგარელი და  
მრავალი სხვა ნიჭიერი მწერლებიც. ცაგარლის უდროოდ დაღუპვაც ხომ  
მის აუტანელ, გაჭირვებულ ცხოვრებას უნდა მიეწეროს...

რა შედარებაა დღევანდელ მდგომარეობასთან, როდესაც ჩვენი დრამა-  
ტურგები საესეებით უზრუნველყოფილი არიან და სრული შესაძლებლობა  
ეძლევათ ფართო გასაქანი მისცენ თავის შემოქმედებას.

კონკურსზე წარდგენილ პიესებში ჩვენმა დრამატურგებმა უნდა უჩვენ-  
ონ სოციალისტური მშენებლობა ქალაქსა და სოფლად; უნდა უჩვენონ თუ  
როგორ ყალიბდება სტალინური დიადი ეპოქის ადამიანის შეგნება, უნდა  
უჩვენონ ჩვენი ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობანი, უნდა უჩვენონ  
ჩვენი ეპოქის ადამიანების, სიხარული სოციალიზმისათვის ბრძოლისა, მათი  
თავდადება და გმირობა ახალი ცხოვრების მშენებლობისათვის და მის და-  
ვისათვის

ახალმა პიესებმა უნდა გააღვივონ პატრიოტული გრძნობანი საბჭოთა  
ადამიანში. საბჭოთა პატრიოტიზმი, — ეს დიდი წამყვანი ძალაა ჩვენი სო-  
ციალისტური ცხოვრებისა. იგი ადამიანში აღვიძებს უდიდეს გრძნობებს  
ხალხთათვის სამსახურისა, ინტერნაციონალიზმისა.

კონკურსის წარმატებით ჩასატარებლად ყოველ მხრივ ხელის შეწყობა,  
— აი ამოცანა, რომელიც კონკრეტულად სდგას ჩვენი ხელოვნების ხელმძღ-  
ვანელი ორგანოების წინაშე.

დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, რომ დახმარებაც და ხელისშეწყობაც სა-  
თანადო სიმაღლეზე იდგება. კონკურსის შედეგად ჩვენ მივიღებთ ღირ-  
სეულ ნაწარმოებებს ჩვენი თეატრებისათვის, იმ თეატრებისათვის, რომელ-  
თაც ჩვენს ეპოქაში დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა აქვთ და ფართო  
მასების მხატვრულ ფორმებში აღზრდის უდიდეს იარაღს წარმოადგენენ.





# კონკურსი საუკეთესო პიესაზე

საქართველოს სახელმწიფო კონკურსის საბჭომ დასაბუთებულად აცხადებს რესპუბლიკანურ კონკურსს საუკეთესო დრამატურგიულ ნაწარმოებზე.

კონკურსის მიზანია აამაღლოს საბჭოთა დრამატურგიის იდეურ-მხატვრული ხარისხი და გააუმჯობესოს თეატრების რეპერტუარი, გამოავლინოს ახალი ნიჭიერი ავტორები და შექმნას პიესები, რომლებიც ასახავენ ბრძოლას კომუნისტური საზოგადოების ჩამოყალიბებისათვის სსრკ ვაგშირში.

რესპუბლიკური კონკურსის საბოლოო ვადა დაწესებულია 1940 წლის 1 სექტემბერი. რესპუბლიკურ კონკურსზე გადასაცემი პიესები წარდგენილი იქნება საკავშირო კონკურსის მეორე ტურზე, რომელიც შესდგება ქ. მოსკოვში.

კონკურსის შედეგები გამოქვეყნდება პრესაში 1940 წლის 15 დეკემბრამდე. კონკურსში მონაწილეობის მიღება მწერლებთან ერთად შეუძლია საბჭოთა კავშირის ყველა მოქალაქეს.

კონკურსზე მიიღება ორიგინალური დრამატურგიული ნაწარმოებები განურჩევლად თემისა და ენისა (დრამა, კომედია, ტრაგედია და სხვა.). არა ნაკლებ 3 მოქმედების მოცულობისა, სსრკ ხალხთა ერთერთ ენაზე.

საუკეთესო დრამატურგიულ ნაწარმოებთათვის დაწესებულია 3 პრემია:

- ერთი პირველი პრემია — 20.000 მან.
- ერთი მეორე პრემია — 15.000 მან.
- ერთი მესამე პრემია — 10.000 მან.

ავტორებისათვის, რომელთა ნაწარმოებებს არ მიეკუთვნებათ პრემია, მაგრამ მისაღებობა იქნებიან თეატრებში დასადგმელად ან გამოსაცემად, ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს მიერ დაწესებულია 2 წასაქმებელი ჯილდო 2,500 მანეთის რაოდენობით თითო. ავტორებმა უნდა წარმოადგინონ პიესის ერთი ექვემდებარე ხელთნაწერად ან მანქანაზე დაბეჭდილი, დევიზით. პიესას თანდართული უნდა ჰქონდეს დაბეჭდილი კონფერტი იმავ დევიზით, რომელშიც აღნიშნული უნდა იყოს ავტორის დევიზი, გვარი, სახელი და მამის სახელი და ზუსტი მისამართი.

პიესები უნდა გამოიგზავნოს შემდეგი მისამართით: თბილისი, რუსთაველის პრ. № 23, ხელოვნების საქმეთა სამმართველო, კონკურსის ორგანიზატორს.

**საქ. სახელმწიფო კონკურსის ახსნაზელი ხელმძღვანელი  
საქმეთა სამმართველო**





ლი. ალქსიძე

# მსახიობის პლზრის საკითხისათვის

სცენიური მოქმედება

(წერილი მგოხე)

რა არის არსებითად მსახიობის მუშაობა და როგორია ბუნება თეატრისა, თუ მსახიობი თეატრში მთავარ არსებას წარმოადგენს? ყველაფრის საფუძველი არის მოქმედება. მსახიობის სპეციფიკური თვისებად უპირველეს ყოვლისა „მოქმედება“ ითვლება.

თეატრალური აფიშა გვაცნობებს პიექის სათაურს, მოქმედებათა რაოდენობას და მოქმედების სახეს.

როგორც კი აიხლება ფარდა, მაყურებელი ხელავს მოქმედებას. თვითონ სიტყვა „დრამა“ ბერძულია და ნიშნავს „შემსრულებელ მოქმედებას“ სიტყვა „აქტიორი“ ნიშნავს მოქმედებს—იმ პიქს, რომელიც „მოქმედობს“. მაშასადამე, მსახიობმა უპირველეს ყოვლისა უნდა იმოქმედოს, მაგრამ მსახიობის მოქმედებანი ძალიან რთულია, მრავალმხრივი, მრავალფეროვანი და ხშირად მსახიობს მოქმედებად მიაჩნია ის, რაც არ ივლისსხმება „მოქმედებად“.

მოვიყვან კ. ს. სტანისლავსკის სკუბარს სტუდენტებთან: „ვიდრე სცენაზე ხელავთ მოქმედებას, თქვენ დაინტერესებულნი ხართ, როგორც კი მოქმედება ნელდება, თქვენ მოწყენილობას გრძნობთ. წარმოიდგინეთ, რომ სცენაზე გამოვიდა ერთმანეთისათვის სრულიად უცნობი ორი ადამიანი, დასდნენ სხვადასხვა კუთხეში და ჩუმად განაგრძობენ სხდომას. საინტერესო იქნება თუ მოსაწყენი? ანდა მეორე უკიდურესობა. დიწყეთ სხვადასხვა მოქმედება დაუკავშირებლად, მოქმედება-მოქმედებისათვის. იქნება ეს საინტერესო? არა, თქვენ მალე იგრძნობთ მოწყენილობას. (თქვენ უეჭვე-

ლად მოისურვებთ მოქმედებას რაიმე მიზეზის გამო, რომ ყოველი თქვენი მოქმედება გამართლებული იყოს.

სად უნდა ეძიოს ადამიანი თავისი მოქმედების გამართლება? რასაკვირველია, თავის მოგონებებში, ემოციებში გრძნობებში ნაგულეებელ გარემოებაში. თქვენ მოქმედებას უფარდებთ ცხოვრებაში განცდილ მოგონებას, და ამით ამართლებთ მას. მაშინ მოქმედება ხდება ცხოველყოფელი. თუ ასე არ იმოქმედეთ, ყოველივე შესრულებად ფორმალურად.

აქედან წარმოიშვა ფორმალიზმი, ესე იგი „გადათამაშება“ და არა განცდითი შესრულება.

როცა თქვენ მიიღებთ განცდილ, გამართლებულ მოქმედებათა მთლიან ხაზს, მაშინ იგრძნობთ, რომ ყოველივე კარგად მიმდინარეობს. ფიზიკური მოქმედების ხაზთან ერთად, პარალელურად თქვენში ჩნდება მონაგონი ხაზი, თქვენი განცდის, გრძნობის ხაზი, რომელიც ამართლებს თქვენს მოქმედებას.

ამნაირად, მოქმედება მიგიყვანთ გრძნობასთან.

ფიზიკურ მოქმედებას საშუალება აქვს გამოიწვიოს ზემოქმედება იმ გრძნობაზე, რომელიც შეეფერება ამათეიმ მოქმედებას.

ჩვენ თვით მოქმედება კი არ გვაინტერესებს, არამედ მოქმედების ლოგიკა.

თქვენ ცხოვრების უბრალო ფიზიკური მოქმედებით შეგიძლიათ მიაღწიოთ როლის გრძნობის ლოგიკას. ლოგიკა, როგორც კიბის საფეხურები, მიგიყვანთ თქვენი თამა-

შის საბოლოო მიზანთან ანუ ზეამოცანასთან.

თქვენთვის საჭიროა მოქმედება ემოციურ მოგონებათა გამოსაწვევად. აი ეს მთავარი საფუძველია. ჩვენ ხშირად ვხვდებით რეჟისორებს მათრახით ზელში, რომელნიც სხედან და უყვირიან მსახიობებს „უნდა განიცადოთ! უკეთ უნდა იგრძნოთ!...“

„უფრო მძაფრად, უფრო ძლიერ!“

არ გირჩევთ ასეთი რეჟისორობას.

მსახიობი, როგორც კი გამოვა სცენაზე, თუ მაშინვე დაიწყებს ნაწყვეტის თამაშს მოზღვავებული გრძნობით, ჩავარდება ერთგვარ შტამში და სამუდამოდ დაიხიჩხინებს თავის ბუნებას.

არ არის საჭირო გრძნობების გადაჭარბებით ცვეთა. უპირველეს ყოვლისა მსახიობი უნდა შეეკითხოს თავის თავს, რომელ უბრალო მოქმედებას გამოიწვევდა მასში ისეთი მძიმე ამბის გაგება, როგორც არის დედის სიკვდილი, ანდა დიდი თანხის დაკარგვა, ან კიდევ საყვარელ არსებისაგან წერილის მიღება. ამ სამივე შემთხვევაში ადამიანი რაღაცას ფიქრობს და ასეთურსე მოქმედებს.

ეს არის ჩვენთვის უმათვრესი, ვინაიდან ადამიანის საქმე და ფიქრი ექვემდებარება ადამიანის ნებისყოფას. რაზედაც არ უნდა ვფიქრობდეთ, მე შემიძლია ანგარიში გავუწიო ჩემს თავს.

მსახიობმა მხატვრული სახის შესაქმნელად სცენაზე უეჭველად უნდა ადადგინოს განსასახიერებელი ადამიანის ყოფაქცევა ესე იგი მისი მთელი რიგი მოქმედებანი.

ავიღოთ ასეთი მაგალითი. ჰელ უბრალო, ჩვეულებრივი ამბავი, რასაც ყოველი ჩვენგანი ყოველდღიურად სჩადის თითქმის მექანიკურად.

მოქალაქეს სურს კონცერტის მოსმენა. შედის საკონცერტო დარბაზში, ეძებს თავის ალაგს და ჯდება სკამზე. სრულიად უბრალო მარტივი მოქმედებაა. ან კიდევ ასეთი რამ: ოთახის ფანჯარა გააღო ჰაერის გასაწმენდად, გადადგა ყვავილებიანი ვაზი, რომელიც ხელს უშლის სურათის გაჩნჯვას. ჩამოიღო თვით ეს სურათი და შემდეგ ისევ

დაჰკიდა. ამ უბრალო მოქმედებას ყოველადამიანი ძალიან თავისებურად დასაქმებული უტანებლად ასრულებს, მხოლოდ ამ მოქმედებას საფუძვლად უნდა ედოს სურვილი და მოთხოვნილება.

ასეთი უბრალო მოქმედებისაგან შესდგება ყოფაქცევა ცხოვრებაში. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ განიცდით რაღაც არაჩვეულებრივ აფექტს, იტანჯებით ექვიანობით ანდა უმიედობით (შესაძლებელია, მრავალი მიზეზის გამო დაიტანჯოს ადამიანი), რაც საბოლოოდ გამოსახული იქნება როგორც მივიწყება მარტივი მოქმედებისა.

მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს კ. ს. სტანისლავსკის წიგნიდან „მუშაობა თავის თავზე“ (ნაწილიდან „სიმართლის გრძნობა და რწმენა“, გვ. 280—281).

„იცით თუ არა, რომ სულ მცირე ფიზიკურ მოქმედებებს, სიმართლეს და რწმენის მომენტებს სცენაზე ეძლევა დიდი მნიშვნელობა არა თუ როლის უბრალო, უმნიშვნელო ადგილებში, არამედ ტრაგედიის და დრამის კულმინაციურ მომენტებშიაც.“

რაზე ფიქრობს და ზრუნავს მომავლავის ახლობელი მეგობარი ან მეუღლე? მომავლავისათვის შეჰქმნას ისეთი პირობები, რომ შეუძლებუქოს მდგომარეობა; ის გულმოდგინეთ ასრულებს ექიმების მითითებებს, უზომავს სიცხეს, უკეთებს კომპრესებს.

ყველა ეს პატარა-პატარა მოქმედება ავადმყოფობის ცხოვრებაში უდიდეს მნიშვნელობას ღებულობს და ამიტომ ასეთი სასიკეთით სრულდება. ყოველ მოძრაობაში ჩართულია ადამიანის სული და გულისყური და ეს არც გასაკვირველია. სიკვდილთან შებრძოლების დროს ყოველგვარი დაუდევრობა შეიძლება მარცხით დასრულდეს და ავადმყოფი დაიღუპოს.

აი, კიდევ მესამე მაგალითი: რთ არის გართული ლედი მაკბეტი ტრაგედიის უმათვრეს მომენტში: სულ უბრალო მოქმედებით—ხელიდან იწმენდს სისხლის ლაქას.

ჩვენ, მსახიობებს კარგად უნდა გვახსოვდეს, რომ ამ მცირე ფიზიკურ მოქმედებას, როდესაც ის ჩართულია რთულ მდგომარეობაში.



რეობაში, ეძლევა უდიდესი მნიშვნელობა და სიმძლავრე.

ასეთ პირობებში იქმნება ურთიერთობა სხეულის და სულისა, მოქმედების და გრძნობისა, რის გამოც გარეგანი ეხმარება შინაგანს და შინაგანი იწვევს გარეგანს. გარეგანი მოქმედება, ამ შემთხვევაში სისხლის ლაქის მოწმენდა, შველის ლედი მაკბეტს პატივმოყვრული შეთქმულების ქმსრულეობაში, და ამავე დროს შეთქმულება იწვევს სისხლის ლაქის მოწმენდას ხელიდან.

უმიზეზო როდია ის, რომ ლედი მაკბეტის მონოლოგში ხშირად სისხლის ლაქაზე ზრუნვა ცვლის მოგონებას ბანკოს სიკვდილზე.

სულ მცირე რეალურ ფიზიკურ მოქმედებას—სისხლის ლაქის მოშორებას, ეძლევა შემდეგ უდიდესი მნიშვნელობა ლედი მაკბეტის ცხოვრებაში, და უდიდეს შინაგან მისწრაფებას (პატივმოყვარე განზრახვას) ესაჭიროება ამ მცირე რეალური ფიზიკური მოქმედების დახმარება.

ავიღოთ ადამიანის ცხოვრება სინამდვილეში. ჩვენ დავინახავთ რომ ცხოველმოქმედება შეიცავს მრავალ წვრილმან, სადა მოქმედებას, სულ მარტივსა და ელემენტარულს, რაც ძლიერ ადვილად სრულდება ჩვენს მიერ.

უბრალო მოქმედება იმით ხასიათდება, რომ იგი არის ადვილად შესასრულებელი და არავითარ ეჭვს, არავითარ გუმანს არ იწვევს. ადამიანი უბრალოდ მოქმედებს—რეფლექტურად. ასე ხდება ცხოვრებაში, სინამდვილეში.

მაგრამ როდესაც ადამიანს აიძულებთ იგივე მოქმედება გაიმეოროს სცენაზე, უცბად წამოიჭრება უამრავი, მთელი რიგი დაბრკოლებანი.

რატომ ხდება ეს? იმიტომ რომ ადამიანი ხალხის წინაშე ჰყარავს თავის დაჭერის უნარს. მაშასადამე, აუცილებელია, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობის ოსტატობას საფუძვლად დაედოს მოხერხება და ცოდნა ადამიანის ყოფაქცევის ათვისებისა და იმისი წარმოდგენა, განსახიერება.

ადამიანის მოქმედებას საფუძვლად უდევს

ყოფაქცევა, მისი ყოფაქცევა კი სხვადასხვა საქციელთა განუწყვეტელი ჯაჭვია. ადამიანის ცხოვრებაში არ არის ისეთი მომენტები რომ მას რაიმე არ უნდოდეს; მას მუდამ რაღაც წადილი ამოძრავებს. მაგალითად, ადამიანს მოსწყურდა, მისი წადილია დაიკმაყოფილოს წყურვილის გრძნობა; ის იღებს ჭიქა წყალს და სვამს.

მაშასადამე, ადამიანის საქციელში სამი მთავარი მომენტი: 1. წადილი, 2. ფიზიკური ამოცანა და 3. მოქმედება.

იმ წუთში, როდესაც ადამიანს ჰგონია, რომ არაფერს არ აკეთებს, რომ მას არაფერი არ უნდა, სწორედ ამ წუთში მას წადილი აქვს არაფერი არ გააკეთოს; ეს არის მისი სურვილი, და ამის მიხედვით მოქმედებს იგი. ამ შემთხვევაში მისი უმოქმედობა—მოქმედებაა. ჩემს პირველ წეპრილში ვწერდი, რომ ადამიანის ყოფაქცევის ყოველი აქტი შემდეგნაირად სრულდება:

1. ადამიანის ორგანიზმზე მოქმედებს გარემო-ობიექტური სინამდვილე.

2. ამ ზეგავლენის შედეგად ადამიანის შეცნებაში წარმოიშობა ესკათოსის აზრი და გრძნობა.

3. ამ აზრებისა და გრძნობების წარმოშობის შედეგად იბადება ადამიანის მოქმედება.

მოიგონეთ, მაგალითად, ის შემთხვევა, როდესაც ადამიანმა დაინახა ბავშვი, რომელიც იღუპებოდა. ჩვენ ვსთქვით, ადამიანმა რომ ბავშვი დაინახა და მის გადასარჩენად გადახტა, ეს იყო გარეგანი მოქმედება—თქო. ხოლო გადაწყვეტილება, რომელიც დაებადა ბავშვის გადასარჩენად—ეს იყო უკვე შინაგანი მოქმედება. ამნაირად, არსებობს ორი სახე მოქმედებისა: შინაგანი და გარეგანი. გარეგანი მოქმედება მჭიდროდ, განუწყვეტლად არის დაკავშირებული შინაგან მოქმედებასთან, ის არის შედეგი შინაგანი მოქმედებისა.

თუ შესაფერისი შინაგანი მოქმედება არ არის, შეუძლებელია იყოს გარეგანიც.

მაშასადამე, მოქმედება არის მოღვაწეობა, მიმართული განსაზღვრული მიზნისა-

კენ. მოქმედებას საფუძვლად უდევს წადილი, სურვილი. ამ წადილის განსახორციელებლად ადამიანი ისახავს ამოცანას.

სცენიური ამოცანა კი არის სახის მოქმედებათა მთელი წყება მიმართული გამსახლებელი მიზანისკენ. როგორც ვიცით, სცენიური ამოცანა შეიცავს სამ ელემენტს:

1. მოქმედება—„რას ვაკეთებ?“
2. წადილი—„რა მსურს“.
3. შეგუება—„როგორ ვაკეთებ“.

მოქმედება და წადილი—აუცილებელი პირობაა ამოცანისა;

შეგუება არის სცენიური ამოცანის გადაწყვეტა. ეს არის დაკვეთილი მოქმედების შესრულების ფორმა, მისი გარეგანი გამოსახვა.

ამოცანის პირობა („რას ვაკეთებ“ ან „რისთვის“) აქტიორმა შეგნებულად უნდა დაინახოს.

ვიღრე მოქმედებას დაიწყებს მსახიობმა უპირველეს ყოვლისა, უნდა იცოდეს ის მიზანი, რომლისკენაც მიისწრაფის მოქმედი პირი, რა სურს, რა სწადია მოთამაშე სახეს.

ამოცანის შესრულება (შეგუება) წარმოიშობა თავისთავად, მოქმედების პროცესში. ამიტომ, იმ საკითხის წინასწარ გადაწყვეტა თუ როგორ შეასრულებს მსახიობი ამათუიმ ამოცანას, რა ფორმაში ჩამოყალიბდება ეს თამაში,—შეუძლებელია.

ამოცანას განაპირობებს ნაგარაუდები გარემოება. შეგუებას მსახიობი იძენს შემოქმედებითს პროცესში. მაშასადამე შეგუება მოითხოვს ყველა იმ შემოქმედებითი მდგომარეობის ელემენტებს, რომელთა შესახებ წინა წერილებში ვწერდით: ესე იგი: 1) ყურადღებას, კუნთების თავისუფლებას, გამართლებას, და სხვა. რაც უფრო ზუსტად და ნათლად არის გამორკვეული ამოცანის პირობები (ესე იგი „რას ვაკეთებ“ და „რატომ“, „რისთვის“), მით უფრო გამოკვეთილი და გამართლებულია ნაგარაუდები გარემოება, გაცილებით უფრო ადვილი სწორი და სრულფასიანია შეგუება. ყოველ მოქმედებას თან სდევს უკუქმედება. ასევე ხდება სცენაზე.

სცენიური უკუქმედება—ეს არის დაბრკოლებანი, რომელნიც ელობებენ მიზნის ხიობს და ხელს უშლიან დასახული მიზნის შესრულებას. ნამდვილი სცენიური მოქმედება მხოლოდ იქ არის შესაძლებელი, სადაც სწარმოებს ბრძოლა უკუქმედებასთან.

სცენიური ამოცანა მხოლოდ მაშინ სწყდება წესიერად, როდესაც /ვათავალისწინებულა ბრძოლა დაბრკოლებასთან.

## მ მო ქ მ ე დ ე ბ ა და ბ რ ძ ნ ო ბ ა

მსახიობი უნდა მოქმედებდეს თანაზმად შეგნებულად წამოყენებული მიზნების, წადილისა. ასეთი მოქმედების შედეგად, რომელიც მიმართულია ამათუიმ მიზნის განსახორციელებლად, მსახიობში გაჩნდება ის გრძნობა, რაც მას ესაჭიროება.

გრძნობა და მისი გამომსახველი ფორმა უნდა წარმოიშვან თავისთავად, ამოცანისა და უკუქმედების შეჯახების შედეგად.

სცენაზე შეუძლებელია „საერთოდ“ გადმოცემა, როგორც „ასეთისა“, ვთქვათ „სიხარული“ „საერთოდ“ გადმოცემა, როგორც ასეთისა. რამდენი ადამიანია, იმდენივე კონკრეტული შემთხვევაა, იმდენივე კონკრეტული „სიხარული“ და „შიში“ არსებობს.

გრძნობის ნამდვილი, ცოცხალი სცენიური გამოვლინება უნდა წარმოიშვას შინაგანი ბუნებით, ის სავსებით შეგუებული, შეფარებული უნდა იყოს მოცემულ გარემოებასთან. მოქმედება არის შედეგი ნებისყოფისა, გრძნობა კი არის ნებისყოფისაგან სრულიად დამოუკიდებელი მოვლენა.

გრძნობა არის დაქმყოფილებული და დაუქმყოფილებელი ნება.

სტანისლავსკი სწერს: „შეუძლებელია გრძნობის ძალდატანება, ვინაიდან ამას მოსდევს ყველაზე უმსგავსი „გადათამაშება“. ამიტომ გირჩევთ მოქმედების შერჩევის დროს თავი დაანებოთ გრძნობას. ის თავის თავად წარმოიშობა წინამავალისაგან, რამაც წარმოშვა ექვი, სიყვარული, სიძულვილი.

გრძნობა წარმოიშობა მოქმედებისაგან, მართლაც, ხომ არ შეიძლება, რომ ჯერ ტყვილი იგრძნო და შემდეგ გიჩხვლიტონ?

საერთოდ გრძნობის თამაში შეუძლებელია. სწორად რეჟისორები ეუბნებიან მსახიობებს—გამოხატეთ შიში, გამოხატეთ სიხარული, სიძულვილი, მწუხარება, და სხვა. რასაკვირველია, ასეთი რეჟისორები სცდებიან. ავიღოთ სიხარული. სიხარულს მრავალი გამოსახვა აქვს. ერთია თუ მე შემხვდება ჩემი ძველი მეგობარი, მეორე—თუ მე გამეხარდა პრემიის მიღება, მესამე—თუ მახარებს ჩემი დადგმის გამარჯვება. მე ფიქრობ, ეს სულ სხვადასხვა სიხარულია.

მე მწყინს ფულის დაკარგვა, ანდა საყვარელი ადამიანის დაკარგვა. ამ ორ განცდას შორის, ორ საწყენ განცდას შორის დიდი სხვაობაა.

თუ მსახიობი ყველაფერს ამას კონკრეტულად არ წარმოიდგენს, თუ საკუთარ თავს ამ პირობებში არ ჩააყენებს, თუ ამ ამბავს არ შეაფასებს, ამ ფაქტისადმი არ გამოუნახავს საკუთარ დამოკიდებულებას, არ მიმართავს თავის ემოციურ მესხიერებას ან და მის მიერ განცილდ ანალოგიურ გრძნობას, მაშინ ის მოვცემს მექანიკურ, ხელოვნურ ცუდ ასლს ამათუიმ გრძნობისას.

გარდა ამისა, ადამიანთა შორის დიდი განსხვავებაა. ერთი მეორეს არა ჰგავს, ამათუიმ ამბავს ყოველი ადამიანი თავისებურად განიცდის. არიან ისეთები, რომელთაც ტირილი არ შეუძლიათ. ნუ თუ ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი არ განიცდიან მწუხარებას. პირიქით: ცრემლი ყოველთვის არ არის მწუხარების გამომსახველი საშუალება.

აგრეთვე არც სიცილი არის სიხარულის გამოსახვის აუცილებელი საშუალება.

ხომ ხდება პირიქით, რომ ძლიერ სასიხარულო ამბავმა ადამიანი აატიროს, ან კიდევ დიდმა მწუხარებამ გამოიწვიოს სიცილი. ნუ თუ ყველა დედა ერთნაირად განიცდის შვილის დაკარგვას. ან და შეგიძლიათ ერთი წუთით მაინც დაუშვათ, რომ შვილის კუბოსთან მდგარი დედა ფიქრობდეს იმაზე, თუ როგორ გამოხატოს მწუხარება უფრო კარგად.

შეუძლებელია, რომ მსახიობმა, რომელიც ანსახიერებს დედის მწუხარებას შვილის სიკვდილის გამო, ვადმოიღოს გამომეტყველე-

ბა რომელიმე ადამიანისაგან და ამ ნიღბით წარსდგეს მაყურებლის წინაშე. ეს უნაძრავი პლაგიატია, ხელოვნური და გაუძლეველი, ვინაიდან შინაგანი განწყობილება მსახიობისა ამ ნასესხებ ნიღბს არ შეესაბამება.

რას ნიშნავს „გადათამაშება“ (наигрышание). ადამიანი ეჩვენება ხალხს გახარებული ან გაჯავრებული და კონკრეტულად არ ასრულებს იმ მოქმედებას, რაც თან დაყოლილი აქვს აღტაცებას, სიხარულს, აღშფოთებას და შიშს. აგრეთვე შეიძლება სახის „გადათამაშება“, ესე იგი გარეგნულად წარმოდგენა რომელიმე სახის მიხერა-მოხერისა, სიარულისა, მანერებისა, ულოგიკოდ და არა თანდათანობით, მოქმედებით, რაც სახეს გარეგან ფორმას აძლევს. }

რა არის შტამპი? შტამპი არის აუცილებელი შედეგი იმისა, რომ მსახიობი მისწრაფის გაითამაშოს გრძნობა, ე. ი. მსახიობის მისწრაფება გრძნობის გათამაშებისაკენ ჰქმნის შტამპს.

მსახიობი კი არ უნდა თამაშობდეს გრძნობას, არამედ უნდა გრძნობდეს, უნდა განიცდიდეს.

გრძნობა უნდა წარმოიშვას, დაიბადოს, ჩვენ კი ხელი უნდა შეუწყოთ მის წარმოშობას.

ვინაიდან სახის სურვილი იმავე დროს მსახიობის სურვილად გადაიქცევა, მსახიობი დაიწყებს მოქმედებას. ცხადია, მოქმედების დროს მას მრავალი დაბრკოლება გადაეღობება წინ. და სწორედ აქ, თუ მსახიობის ყოველი ქცევა მართებულაა ლოგიკურად და გამართლებულია, თუ იგი აშენებულია ფიზიკური მოქმედების ხაზზე, ბუნებრივად ანდა უნებურად მსახიობში დაიბადება გრძნობა.

ოტელო ვილაც განყენებულ დეზდემონაზე კი არ უნდა ოცნებობდეს და ფიქრობდეს, არამედ მან თავის პარტნიორში კონკრეტულად უნდა მონახოს; ის თვისებები, რომელიც დეზდემონას ახასიათებს. მან უნდა მონახოს დამოკიდებულება მსახიობ ქალთან, რომელიც ანსახიერებს დეზდემონ-

ნას ფანტაზიით, ემოციურ მებსიერებათა დახმარებით.

რით განსხვავდება სცენიური მოქმედება ცხოვრების მოქმედებისაგან?

უპირველეს ყოვლისა მით, რომ ცხოვრებაში ჩვენ სინამდვილეში ვარსებობთ, სცენაზე კი ყველაფერი პირობითია.

სცენაზე პირობითს ჩვენ ვეპყრობით, როგორც არა პირობითს, სცენიურ არა-სიმართლეს, როგორც სინამდვილის, ცხოვრების სიმართლეს.

ცხოვრებაში, პირიქით, ადამიანს წინასწარ არა აქვს გათვალისწინებული რა მოქმედება დასჭირდება, მით უმეტეს რა მოვლის მომავალში, ვინაიდან ყოველი ახლად წარმოშობილი გარემოება ადამიანში გამოიწვევს შესაფერის რეაქციას და შეცვლის მოქმედების გეზს.

მაგალითად, ადამიანმა რომ წინასწარ იცოდეს თავისი სიკვდილის მიზეზი და დრო, ის ამ მიზეზს ან შეებრძოლება, ანდა სულ სხვანაირად გაატარებს თავისი სიცოცხლის უკანაკსნელ დღეს, სხვანაირად იმოქმედებს. მაგრამ არც ერთმა ჩვენგანმა არ ვიცით რა იქნება შემდეგში, ყოველ დაბრკოლებას, წინააღმდეგობას შეუძლია შესცვალოს ადამიანის ცხოვრების მსვლელობა.

სცენაზე კი მოქმედება თავიდანვე გათვალისწინებულია. მსახიობმა წინასწარ იცის, რომ მესამე მოქმედებაში ამ და ამ რეპლიკის შემდეგ მას მოკლავენ. ამ შემთხვევაშიაც კი მსახიობმა ისევ ცხოვრების გამოცდილებას უნდა მიმართოს, მოიქცეს ისე, რომ ეს სიკვდილის მომენტი მოულოდნელი იყოს. მსახიობმა რომ პირველი მოქმედებიდანვე დაიწყოს ფიქრი იმაზე, რომ მე-

სამე მოქმედებაში მოკვდება, ეს სცენა იქნება ბუნებრივი და დამაჯერებელი

ავიღოთ ასეთი მაგალითი: ბედნიერი მამა ბრუნდება შინ საჩუქრებით: დღეს მისი შვილის დაბადების დღეა. კიბეზე ასვლისას მას მეზობლები ატყობინებენ, რომ ბავშვი მესამე სართულიდან გადავარდა და დაიბრუნდა.

ვიღრე მეზობელს შეხვდებოდა, მამა აშკარა იმაზე იფიქრებდა, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა ბავშვზე ნაყიდი სათამაშოები და არა ბავშვის დასახიჩრებაზე ან სიკვდილზე.

კიდევ მაგალითი: მსახიობი პიესის მსვლელობის მიხედვით სცენიდან უნდა გავიდეს, მაგრამ დრამატურგიული სიტუაციის მიხედვით, იგი პარტიორომა უნდა გზიდან დააბრუნოს. რაზე უნდა იფიქროს მსახიობმა. რასაკვირველია, იმაზე, რომ თავის დროზე გავიდეს, და არა იმაზე, რომ უნდა დაუძახონ და შობრუნდეს.

მსახიობის მოქმედება სცენაზე უნდა იყოს ცოცხალი, მოულოდნელი, შემთხვევითი, ერთი სიტყვით ისეთი, როგორც არის ცოცხალი ადამიანის მოქმედება ზინამდვილეში, და არა მექანიკური.

ყოველი ცხოველმყოფელი მოქმედების მთავარი თვისებაა დასაბუთება. მაშასადამე, სცენიურ მოქმედებასაც საფუძვლად უნდა ედოს დასაბუთება.

სტანისლავსკი ამბობს: „სცენაზე არ არის საჭირო უმიზეზო სირბილი. შეუძლებელია სირბილი—სირბილისათვის, ანდა განცდა-განცდისათვის, მოქმედება-მოქმედებისათვის. სცენაზე სავალდებულოა მიზანშეწონილი, დასაბუთებული და ნაყოფიერი მოქმედება“.





ბ. ნარიძე

## ახალი ქართული ოპერა

თბილისის საოპერო თეატრმა დიდმნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადადგა. მან გვიჩვენა პირველი ქართული ოპერა თანამედროვე თემაზე—შ. თაქთაქიშვილის „დეპუტატი“. ზოგი ეს ფაქტი მრავალმეტყველია, თანამედროვე თემაზე ოპერის დაწერა ერთობ რთული სახეა, მაგრამ იმავე დროს დიდად სასურველია, რადგან ყოველი შემოქმედის ძირითად ამოცანას შეადგენს მხატვრულ სახეებში გვიჩვენოს ჩვენი მდიდარი, მრავალფეროვანი ცხოვრება, სტალინური ეპოქის შესანიშნავი აღამიანები, გმირული საქმეები. სწორედ ასეთი ამოცანა დაისახა კომპ. შ. თაქთაქიშვილმა. როგორ შესძლო მან ამ ამოცანის გადაჭრა?

ოპერა ერთობ პირობითი უნარია, ისე როგორც პირობითია საერთოდ თეატრალური წარმოდგენა. მაგრამ ყოველგვარ პირობითობას აქვს საზღვარი. ხელოვნება თანამედროვე რეალურობა უნდა მოგვცეს დამაჯერებლად, უნდა დაიცვას მხატვრული და ლოგიკური სიმართლე. სწორედ ეს მხატვრული სიმართლე, დამაჯერებლობა აკლია „დეპუტატს“.

დაიწყეთ ლიბრეტოდან. მოკლე შინაარსი ასეთია: საბავშვო სწავლებათა ექიმი ნანო იშხნელი კოლმეურნეებმა წამოაყენეს უმაღლესი საბჭოს დეპუტატობის კანდიდატად. ნანოზე შეყვარებულია ექიმი მენაბდე, მაგრამ ნანო უარყოფს მის სიყვარულს. ავად გახდა ნანოს ერთადერთი ბავშვი; ბავშვის მოსარჩენად ნანოს სურს გამოიყენოს მის მიერ აღმოჩენილი ახალი საშუალება. ამ დროს ნანოს ეწვევა ექიმი მენაბდე. მას დეიდამ შთააგონა, რომ ბავშვი ხელს უშლის მის სიყვარულს. აქედან დასკვნა: თუ ბავშვი მოკვდა, შეიძლება ნანომ მიიღოს

მენაბდის სიყვარული. ამ მოსაზრებით მენაბდე ნებას არ აძლევს ნანოს იხმაროს ბავშვზე შეუთმობებელი წამალი. ბავშვი მოკვდა.

ნანო სასოწარკვეთილებაში ჩავარდა, სულთ დაეცა. ამ დროს ნანოსთან მოდის კოლმეურნე ბავლე. მისი შვილი ლექსია ავად არის. პარტიული მუშაკი ილია ამხნევებს ნანოს, მოაგონებს მას სტალინის სიტყვებს და ნანოც უტბად გარდაიქმნება, დათანხმდება წავიდეს საავადმყოფოში და უწამლოს ბავშვს. ბავშვი მძიმე ავადმყოფი აღმოჩნდა. ნანო მისცემს მას თავის შეუთმობებელ წამალს და ბავშვი გადარჩება. მენაბდე გამოტყუდება, რომ მან განგებ არ მისცა ნება ნანოს ეხმარა ეს წამალი თავის ბავშვზე. ბავშვის გადარჩენით გამხიარულებული ხალხი უმღერის ჩვენი ბედნიერი ცხოვრების შემქმნელს დიდ სტალინს.

როგორც ვხედავთ ლიბრეტოდ გადმოკეთებულია გ. თაქთაქიშვილის პიესა „ხალხის რჩეული“. თავის დროზე აღნიშნული იყო, რომ „ხალხის რჩეული“ ერთობ სუსტი, სტემატური ნაწარმოებია. მაგრამ ოპერის ლიბრეტოდ გადმოკეთებისას „ხალხის რჩეულმა“ დაპყარგა ის მცირეოდენი დადებითი მხარეებიც კი, რაც პიესას ჰქონდა.

ოპერას ეწოდება „დეპუტატი“. ეს სახელწოდება ბევრს მოითხოვს ავტორისაგან. რაკი ლიბრეტისტებმა (გ. თაქთაქიშვილი; ა. თაყაიშვილი) და კომპოზიტორმა გადაწყვიტეს ჩვენი ეპოქის მოწინავე აღამიანის, ხალხის რჩეულის, დეპუტატის ჩვენება, ისინი მოვალენი იყვნენ მოეცათ დეპუტატობისათვის ღირსეული, შესაფერი მხატვრული სახე. რას წარმოადგენს ნანო იშხნელი? ბავშვის სიკვდილმა, ავტორების სი-



ნანო იზნენლი

6. ცომაია



მენაბდე

დ. გამრეკელი

ტყვით, ეს მოწინავე ადამიანი ჩააგდო უსასწა-  
ვრო უიმედობაში. ნანომ დაივიწყა საზოგა-  
დოებრივი მოვალეობა, დაივიწყა ხალხის  
სამსახური, ორდენი, რომელიც მკერდს უმ-  
წვენებს, ჩაიკეტა თავის ოთახში და დაუს-  
რულებლად დასტირის ბავშვის ხსოვნას. რა-  
საკვირველია, დედისთვის ბავშვის დაკარგვა  
დიდი უბედურებაა, რასაკვირველია დედა  
გლოვობს და უნდა იგლოვოს კიდევ შვი-  
ლის სიკვდილი, მაგრამ სად გინახავთ ისეთი  
დედა, რომელიც ყველაფერს ივიწყებს, მუ-  
შაობასაც თავს ანებებს? არა თუ გმირები,  
ხალხის რჩეულები, არამედ ჩვეულებრივი  
რიგითი მოქალაქეც კი გლოვობს შვილის  
დაკარგვას, მაგრამ საზოგადოებას არ მოწ-  
ყდება, მუშაობას თავს არ ანებებს. რასა-  
კვირველია, ნანო სინამდვილეში ასე არ მო-  
იქცეოდა, იგი ლიბრეტისტებმა ჩაიკეტეს  
ოთახში და ამით დათვური სამსახური გაუ-  
წიეს თავის გმირს.

როგორ გარდაიქმნა ნანო? სრულიად უბ-  
რალოდ, საკმარისი იყო პარტიულ მუშაქს  
ილიას მოვგონებინა მისთვის მოვალეობას  
ასრულება, რომ ნანო ელვის სისწრაფით  
გარდაიქმნილიყო. ვინ დაიჯერებს ამას? ალ-  
ბათ თვით ავტორებსა არ სჯერათ. მით უმე-  
ტეს არ სჯერა ეს მაყურებელს. ყოველ შემ-  
თხვევაში აქ ისეთი არაფერია, რაც ნანოს  
როგორც დეპუტატს და ადამიანს ამალღებ-  
დეს. ეს სახე ოპერაში უთუოდ სუსტია,  
სქემატური, გაუმართლებელია. ამრიგად  
„დეპუტატი“ არ არის მოცემული დეპუ-  
ტატი.

გადავხედოთ ოპერის სხვა პერსონაჟებს.  
ვინ არის ილია? ლიბრეტოში სწერია: პარ-  
ტიული მუშაქი, დრამატიული ტენორი. მაგ-  
რამ რა დამოკიდებულება აქვს ამ მუშაქს  
ნანოსთან? რატომ დასტირიალებს თავს ნა-  
ნოს? გრძნობთ ავტორთა აზრს—ილია გამო-  
ხატავს პარტიის ზრუნვას ადამიანზე. იდეა  
შესანიშნავია—უჩვენოს პარტიის უსაზღვრო  
ზრუნვა ადამიანზე, მაგრამ ეს ისე ტლან-  
ქად, სქემატურად არის განხორციელებუ-  
ლი, რომ უსიამოვნების გრძნობას იწვევს.  
ეს მომაგონებს ერთი დრამატურგის ცდას

ეჩვენებინა ბელადისათვის თავდადება. ამისათვის დრამატურგმა ასეთი ხერხი გამოიყენა: ბელადი მოდის მატარებლით. მტერი ცდილობს ლიანდაგის აყრას. გოგონა ხელს შეუშლის და მტერი მას მატარებლის ქვეშ შეაგდებს. ბელადი გადაჩნა, გოგონამ ფეხი დაკარგა. ასე ტლანქად გადაჰყრა ამ დიდი საკითხისა დრამატურგობა კი არ არის, „დრამატუგობაა“. ილია მოარული სქემა და არა მხატვრული სახე პარტიული მუშაკისა.

იგივე ითქმის მენაბდის შესახებ. მენაბდეს უყვარს ნანო. გულწრფელად უყვარს. მენაბდე საბჭოთა ექიმი, მეცნიერი მუშაკი. მასზე გავლენა მოახდინა ძველი ჩვეულებების წარმომადგენელმა დეიდამ. ვინ დიჯერებს ამას. მან განგებ არ მისცა ნება ნანოა ეხმარა შვილზე ახალი წამალი, თუ მენაბდე ასეთი ვერაგია, ბოროტმოქმედი და ბავშვის სიკვდილს შეუწყო ხელი, იგი არც დანაშაულში გამოტყდებოდა. ხოლო თუ თვითონ არ იტყოდა, ვინ დასდებდა ბრალს, რომ ნება არ დართო შეუმოწმებელი წამლის ხმარებაზე? ვერავინ. ამრიგად არც მენაბდის სახე ხეირიანად მოფიქრებული და ამიტომ არ არის დამაჯერებელი.

კოლმეურნენი კი ძველ სცენაზე კარგად ცნობილ „პეიზანებს“ უფრო მოგვაგონებენ, ვიდრე ჩვენებურ, ცოცხალ ადამიანებს.

ყველა ამას დაუმატეთ ისიც, რომ ლიბრეტოს ტექსტი მეტად უსუსურია, ფრაზეზი მძიმეა, ბევრგან გაუგებარია, დაწერილია გონჯი ქართულით. ასეთია ლტერატურული მასალა, რომელიც კომპოზიტორმა საფუძვლად დაუდო თავის ოპერას. და შეიძლება გადაჭრით ითქვას, რომ ამან ერთობ დიდი უარყოფითი გავლენა მოახდინა უთუოდ ნიჰური კომპოზიტორის შემოქმედებაზე. აქ უადგილო არ იქნება წამოვყენოთ საერთოდ ლიბრეტოების საკითხი. ოპერის დაწერა და დადგმა დიდი საქმეა. ხანგრძლივ მუშაობას მოითხოვს. ხდება თუ არა ლიბრეტოს წინასწარ განხილვა? როგორ მოხდა, რომ კომპოზიტორმა ამდენი შრომა გასწია, თეატრმა ამდენი მუშაობა ჩაატარა ამ უსუ-



ნანო ინშნელი

ტ. შარატა-დოლიძე



ვანო

გ. გურგენიძე



დორა

მ. გოსტენინა

სური ლიბრეტოს საფუძველზე. განა არ შეიძლებოდა მისი წინასწარ გასინჯვა, შემოწმება, უვარგისი ლიბრეტოს შეცვლა? შეიძლებოდა და ეს უნდა ჩაედინა პირველ რიგში საოპერო თეატრს და მის სალიტერატურ ნაწილს.

ახლა თვით მუსიკის შესახებ. კომპ. შ. თაქთაქიშვილს ჩვენ ვიცნობთ სხვა ნაწარმოებებითაც. მისმა კვარტეტმა, კონცერტმა ჩელოსათვის, სიმფონიურმა პოემამ დამსახურებული წარმატება მოუპოვეს ავტორს. ოპერა „დეპუტატი“ (ყოველ შემთხვევაში მისი ზოგიერთი ადგილი) მოწმობს, რომ კომპოზიტორი იზრდება. აქ ჩვენ ვაფასებთ არა მარტო უთუოდ მოსაწონ გაბედულებას, ცდას, მოგვეცეს ოპერა თანამედროვე თემაზე, არამედ იმ მშვენიერ საგუნდო სიმღერებსაც („ორი არწივი“, სიმღერა სტალინზე, „ოი დილა“, „მხარი მხარს“—სწორია შენიშვნა, რომ ამ სიმღერის ტექსტი არ ვარგა, გ. ტაბიძის ლექსი ცუდად არის გამოყენებული), რომლებმაც დამსახურებული წარმატება მოუპოვეს კომპოზიტორს და საოპერო თეატრის გუნდის კარგ შესრულებაში

მაყურებლის მხურვალე ტაში გამოიწვიეს. კარგია „ივენანა“, კარგად არის დამუშავებული დორას მუსიკალური პარტია. შედარებით სუსტია ილიას და მენაბდის პარტიები. საერთოდ მეტი მელოდიურობა უნდა ახასიათებდეს მუსიკას. მართალია, გენერალური რეპეტიციის შემდეგ კომპოზიტორმა ამოიღო ოპერიდან მთელი რიგი ხმაურიანი ადგილები, მაგრამ დისონანსები მაინც გადაჭარბებით არის ნახმარი და ხშირად სმენას სჭრის.

კომპოზიტორმა გამოიყენა მუსიკალური ფოლკლორი. ეს კარგია, მაგრამ კარგია მაშინ, როცა ხალხური მუსიკა გადამუშავებულია კომპოზიციაში, ორგანიულად არის ჩაქსოვილი მთელ ნაწარმოებში. ამ მხრივ თვალში გვემთაბურთა დორას არა „ერთხელ ვიხილე ბაღში ყვავილი“. ჯერ ერთი, ეს ქართული ფოლკლორი არ არის, ეს უცხო ერიდან შემოტანილი სიმღერაა, რომელსაც ქუთაისში ყოველი ხის ძირში ამღერებდნენ გიტარაზე, ასაკს გადაცილებული უიმედოდ შეყვარებული ქალები. მეორე—ეს სიმღერა პირდაპირ, მთლიანად არის შეტანილი ოპერაში, როგორც ციტატა. მესამე—უადგილო ადგილას არის ნახმარი: სად ვერაგი დეიდა და სად ეს რომანსი ძველ სიყვარულზე.

აქ შეიძლება მოიყვანონ „დიადი განთიადის“ ანალოგია. მართალია, მ. ჭიაურელმაც შეიტანა თავის ფილმში „ციცინათელა“ (არა ქართული მუსიკაა, თუმცა სიტყვები აკაციასა). მაგრამ იქ, ფილმში „ციცინათელა“ საესკებით გამართლებულია. ვაჟს უყვარს ქალი! ამ ქალს სვეტლანა ჰქვია, ეს სახელი ვაჟს აგონებს ციცინათელას და აქედან სიმღერა „ციცინათელა“. ეს რომანსი ორგანიულად არის ჩაქსოვილი ფილმში. იგივე არ ითქმის „დეპუტატზე“ და მის „ერთხელ ვიხილეზე“. როგორც ვსთქვით, „დეპუტატში“ ეს არია, თავისთავად კარგად შესრულებული გასტენინას და ე. სოხაძის მიერ, მოწონებული მაყურებლის მიერ, მოგვაგონებს უადგილო ადგილას ნახმარ ციტატას.



ასევე უადვილო ადგილას არის ჩართული ორი კოლმეურნის თავისთავად კარგი კომიკური სცენა უკანასკნელ მოქმედებაში. აქ მთელი ტრაგედიაა, ბავშვი იღუპება და ეს ორი მეთევზე კი ცდილობს ხალხი გააცივოს. რაღაც არ გამოდის.

უნდა აღვნიშნოთ აგრეთვე, რომ მთელი რიგი ადგილები ოპერაში არ არის გამოყენებული. აიღეთ ნანოს ნაამბობი გმირობის შესახებ (I მოქ.). სამიოდე მშრალი კუბლეტი სრულებით არ გამოხატავს გმირულ ამბავს. ამან ვერც კომპოზიტორი ადაფრთოვანა. განა ჩვენში ცოტაა ნამდვილი გმირობის, თვალწარმატაცი თავდადების ამბები? აქ შეიძლება მშვენიერი ამბის თხრობა, შესანიშნავი მუსიკის დაწერა. ახლა მეორე ადგილი: კოლმეურნე პავლე ბალახზე წამოწვა. ღამეა, ვარსკვლავები ანათებენ. მის წინ დოვლათით სავსე სახლი, ბედნიერი ოჯახი, მყუდრო და მშვიდი საღამოა. მაყურებელი ელის, რომ აქ კომპოზიტორი მისცემს პავლეს მშვენიერ არიას ჩვენს ბედნიერ და სამურ ცხოვრებაზე, ნაზ ლირიკულ სიმღერას დაკმაყოფილებულ სიყვარულზე, ან ოცნებას კიდე უკეთეს მომავალზე. ლიბრეტისტებმა და კომპოზიტორმა ეს ადგილი ვერ გამოიყენეს. მათ მოქმედება წარმართეს არასწორი გზით. ლირიკული სცენა ხუმრობად აქციეს და საქმე ცოლქმრის არყიშობამდეც კი მივიდა. კიდეც კარგი, რომ ეს დაგვიანებული არშიყომა გენერალური რეპეტიციის შემდეგ ამოიღეს.

ვერ დავაკმაყოფილა ცეკვაძაც. ჩვენი ცეკვები სწორედ სამხრეთული ტემპებით და სისხლჭარბი სიცოცხლით არის სახელგანთქმული. ნელი ტემპის ცეკვა დაუკმაყოფილებლობის გრძობას იწვევს მაყურებელში, ხოლო ბუტაფორული ადგილები და ბავშვის გამოყვანა პროვინციული სანტიმენტალობის ელფერს აძლევს დადგმას. ცეკვების დადგმას ვერ მოვუწონებთ დ. ჯავრიშვილს.

მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის პროფ. შარლემანს. მშვენიერი დეკორაციებია, დიდი გემოვნებით არის შესრულებული პეიზაჟები, პავილიონები. ორი დეტალი მინც



კოლმეურნე

შ. მამაცაშვილი

უნდა აღვნიშნოთ: პირველ სურათში, მარჯვენით, კოლმეურნე პავლეს სახლის პირდაპირ რაღაც ციხის მაგვარი ძველი შენობა. იგი თითქოს მიტოვებულია, შიგ ხე ამოსულა, თანაც კარები აქვს და ხალხი შედის. მეორე მოქმედება სწარმოებს მენაბდის სახლში. მშვენიერი დარბაზი ფერადი მინებით ფანჯრებში, შესანიშნავი ბაღით და უცბად ერთ ფანჯარაში ზედა მინის მაგიერ ღუმელის ადგილისათვის გამოპირილი ნახვრეტით თუნუქის ნაჭერი. რა გამართლება აქვს ამ თუნუქს (ფანჯრის წინ საწერი მაგიდა, იქ ღუმელი არ დაიდგმებოდა), ან რას ნიშნავს ციხეებური პირველ მოქმედებაში? ეს მხატვრის საიდუმლოებას წარმოადგენს.

დამდგმელმა შ. აღსაბამემ უთუოდ გააკეთა ყველაფერი, რაც კი შეიძლება და ოპერის შინაარსის, სახეების გასახსენლად. კარგია მასობრივი სცენები, ცალკეული მიზანსცენები, თუმცა საღაო ადგილებიც არის. კარგია ფინალი, ის გრანდიოზული-



პავლე

გ. გერმესაშვილი



სოფლის მასწავლებელი

ნ. ელიაშვილი

ბის შთაბეჭდილებას ჰქმნის, მაგრამ პირობითობის საზღვარი აქაც გადალახულია. საიდან გაჩნდა ამ საავადმყოფოსთან ასე მოულოდნელად სასულე ორკესტრი? ან რათ არის იგი საჭირო?

დასასრულს შემსრულებელთა შესახებ. ნანოს პარტიას მღერიათ ნ. ცომია და ტ. შარატა-დოლიძე, ილიას—დ. ხნდღულაძე, მენაბდეს დ. გამრეკელი და გ. ვენაძე, ღორას—ვ. ვასტენინა და ე. სოხაძე, პავლეს—მ. გერმესაშვილი, ტასოს—ქ. შათირიშვილი და გ. შმალცელი, ლექსოს—ნ. პესტოვა, მარიამს—მ. სუხიაშვილი და ე. ბელქანია, თედოს—ა. მაჩაბელი, ვანოს—გ. გრიგორაშვილი და გ. გოგიჩაძე და სხვები. მსახიობებს დიდი მუშაობა ჩაუტარებიათ, ოპერაში მოცემული მასალა კარგად აუთვისებიათ და უთუოდ დამაკმაყოფილებლად გადმოგვცემენ. განსაკუთრებით სასიხარულოა გამოცდილ მომღერალთა გვერდით ახალგაზრდების გამოჩენა. ქ. შათირიშვილმა, გ. შმალ-

ცელმა, ნ. პესტოვამ, ა. მაჩაბელმა საუცხოვო შთაბეჭდილება მოახდინეს.

საუცხოვოდ ჟღერდა გუნდი და ორკესტრი. უნდა აღინიშნოს ღირიჟორ შ. აზმაიფარაშვილის მიერ ჩატარებული დიდი მუშაობა. მან შესძლო არა მარტო გუნდისა, ორკესტრისა და სოლისტების მაღალმხატვრული შესრულების მიღწევა, მან მიაღწია მთელი კოლექტივის შეხმატკბილებულებას, სრული ანსამბლის შექმნას.

„ღებუტატის“ დაღვმა თბილისის საოპერო თეატრში მოწმობს თეატრის ცდას გაამდიდროს თავისი რეპერტუარი ახალი ორიგინალური ოპერებით. ეს მისასაღმებელი წამოწყებაა, ეს გზა უნდა განაგრძოს საოპერო თეატრმა, ოღონდ საჭიროა მეტი დაზმარება კომპოზიტორებისადმი, მეტი ყურადღება, წინასწარი კონტროლი, რომ ყველა დეფექტი გამოსწორდეს მუშაობის პროცესში და მივიღოთ ჩვენი დიდი ეპოქის შესაფერი, დიდი ქართული მუსიკალური კულტურის ღირსეული ოპერა.





პრისოზოვლი

# პოეზიკა\*

§ 1

[1447 a] ბუნების თანახმად, დავიწყით უწინარეს ყოვლისა ძირითად პრინციპებიდან და ვთქვათ პოეზიის არსზე და მის სახეებზე—თუ როგორი მნიშვნელობა აქვს თითოეულ სახეს, როგორ უნდა იქნას შედგენილი ფაბულები; რათა პოეტური ქმნილება იყოს კარგი, შემდეგ — რამდენი და როგორი ნაწილებისაგან შედგება იგი: ვთქვათ აგრეთვე სხვა რამეზე, რაც იმავე მეთოდით წყდება.

ეპოპეია და ტრაგედია, აგრეთვე კომედია, დიოთირამბული პოეზია და ავლუტიკისა და კითარისტის მომეტებული ნაწილი — ყველა ესენი საზოგადოდ მიბაძევიბი არიან. განირჩევიან კი ისინი ერთმანეთისაგან სამი რამით: ან იმით, რომ სხვადასხვა საშუალებებით ბაძავენ, ან იმით, რომ სხვადასხვა საგანს ბაძავენ, ან იმით, რომ სხვადასხვანაირად ბაძავენ და არა ერთი და იმავენაირად. როგორც ზოგიერთნი ასახავენ მრავალ რასმე, ქმნიან რა ფერებისა და ფიგურების საშუალებით მსგავს სახეებს, ან ოსტატობის, ან ჩვევის, ან ბუნებრივი ნიჭის მეოხებით,—სწორედ ასე არის სხენებულ ხელოვნებათა დარგებში. ყველა ესენი ბაძავენ რიტმით, სიტყვით და ჰარმონიით, — ან ცალკე აღებულით ან ერთად შეკრებილით. მაგალითად, მხოლოდ ჰარმონიით და რიტმით სარგებლობენ ავლუტიკა და კითარისტისა და, შეიძლება, ამათი მსგავსი ზოგიერთი სხვა ხელოვნება, როგორიცაა სალამურზე დაკვრის ხელოვნება. მხოლოდ რიტმით და ჰარმონიის დაუხმარებლად ბაძავს მოცეკვავეთა ხელოვნება, ვინაიდან ისინი რიტმიულ მოძრაობათა საშუალებით

ასახავენ ხასიათსაც, განცდასაც, და ქცევასაც. სიტყვიერი ხელოვნება ბაძავს მხოლოდ ან პროზული მეტყველებით, ან ლექსით, ხოლო ამ უკანასკნელით სარგებლობს ან ისე, რომ ერთს ზომას აერთებს მეორე ზომასთან, ან ზომათა მარტო ერთ სახეს ხმარობს, რის გამო დღევანდლამდე რჩება უსახელოდ: [1477 b] ჩვენ ხომ ვერ მივცემდით საერთო სახელს არც სოფრონისს და ქსენარხეს მიმებს და სოკრატისკულ დიალოგებს, არც იმ თხზულებებს, რომლებიც ვისიმე მიერ დაწერილი იქნებოდნენ ან ტრიმეტრებით, ან ელეგიებით, ან სხვა რომელიმე ზომით, თუმცადა ადამიანები, ზომის აღმნიშვნელ სიტყვას უმატებენ რა სიტ-



პრისოზოვლი (384—322)

\* რედაქცია ათავსებს ჟურნალში თარგმანის ნაწილს. მთლიანად იგი გამოცემული იქნება ცალკე წიგნად.

ყვა „მგოსანს“, ზოგს ეძახიან ელეგიათა მგოსანს, ზოგს კი ეპოსის მგოსანს და ამრიგად პოეტებს აძლევენ საერთო სახელს არა ბაძვის მიხედვით, არამედ ლექსის ზომის მიხედვით. რომ ვინმემ მედიცინური ან ფიზიკური ნაწარმოები ლექსად გამოცეცს, მასაც კი ამ ლექსის მიხედვით აძლევენ ხოლმე სახელს, თუმცა ჰომეროსსა და ემპედოკლეს შორის არაფერია სხვართო გარდა ლექსის ზომისა: ამიტომ სწორი იქნება, რომ პირველს სახელად ვუწოდოთ მგოსანი, ხოლო მეორეს—უმალ ბუნებისმეტყველი, ვიდრე მგოსანი. ამის მსგავსად, რომ ვისმე მიბაძვა გაეკეთებია ლექსის ყველა ზომის შეერთების საშუალებით, როგორც ხაირემონმა შეთხზა „კენტავრის“ სახით ყველა მეტრისაგან ნარევი რაფსოღია, ისიც უნდა პოეტად ყოფილიყო გამოცხადებული. ამ საკითხების შესახებ მე განვისაზღვრებდი ნათქვამით. მაგრამ არის ზოგიერთი დარგი, რომელიც სარგებლობს ყველა ზემოხსენებული საშუალებით—რიტმით, მელოდიით და მეტრით. ასეთებია, მაგალითად დიტირამბული პოეზია, ნომების პოეზია, და ტრაგედია და კომედია. განსხვავდებიან კი ესენი ერთმანეთისაგან იმით, რომ ზოგი სარგებლობს ყველა საშუალებით ერთდროულად, ზოგი კი—ნაწილ-ნაწილად.

აი რა განსხვავებებს ვამჩნევ მე ხელოვნებათა შორის, როდესაც ვეხები იმ საშუალებებს, რომლებითაც ისინი ანხორციელებენ ბაძვას.

## § 2

[1448 a] ვინაიდან ხელოვანი ასახავს მომქმედ პირებს, ესენი კი აუცილებლად ან კარგები, ან ცუდები უნდა იყვნენ (ხასიათებს ყოველთვის თითქმის მარტო ეს თვისებები ახლავს თან, ვინაიდან ხასიათში ყველა ადამიანები განსხვავდებიან სიავით და სათნოებით), ამიტომაც ხელოვანი წარმოადგენს მათ ან როგორც უკეთესებს, ან როგორც უარესებს, ან როგორც ისეთებს, როგორც ვართ ჩვენ—ე. ი. წარმოადგენს ისე, როგორც წარმოადგენენ ხოლმე მხატვრები: პოლიგნოტი ხატავდა ადამიანებს უკეთე-

სებად, პავსონი ხატავდა მათ უარესებს, დიონისო კი ხატავდა ისეთებად, როგორც ისინი არიან. ცხადია, რომ მიბაძვის შემთხვევებულ სახეობათა შორის თითოეულს ექნება ეს ნიშანი და იგი ამრიგად იმით განსხვავდებოდა იქნება სხვებისაგან, რომ სხვა საგანს ასახავს. ეს განსხვავება შეიძლება იყოს ცეკვაშიც, ფლეიტაზე და კითარაზე დაკრაშიც, აგრეთვე პროზაში და წმინდა ლექსებში. მაგალითად, ჰომეროსი წარმოადგენდა თავის გამირებს უკეთესებად, კლეოფონტე—მსგავსებად, ხოლო ჰეგემონი თაზოსელი, რომელმაც პირველად შექმნა პაროდები, და ნიკოხარე, რომელმაც დაწერა „დელიადა“—წარმოადგენდნენ თავის გამირებს უარესებად. მსგავსი რამ შეიძლება ითქვას შესახებ დიტირამბებისა და ნომებისა, როგორცაა, მაგალითად, „სპარსნი“ და „ციკლოპები“ ტიმოთესი და ფილოქსენისა. ამავე განსხვავებით შორდება ტრაგედიაც კომედიას, ვინაიდან ერთს სურს ადამიანები წარმოადგინოს უარესებად, ვიდრე ჩვენი დროის ადამიანებია, ხოლო მეორეს სურს წარმოადგინოს ისინი უკეთესებად.

## § 3

არის კიდევ მესამე განსხვავება ამ დარგში: სახელდობრ—რა ხერხით ბაძავს საგანს ესა თუ ის ხელოვნება. ხომ შესაძლებელია ერთი და იგივე აისახოს ერთი და იმავე საშუალებით, მაგრამ ხან მოთხრობის ხერხით,—აი როგორც აკეთებს ჰომეროსი, რომელიც ისე აწარმოებს მოთხრობას, რომ თვითონ იგი მოთხრობილ ამბების გარეშე დგას,—ხან საკუთარი სახელით, თავისი თავის შეუცვლელად სხვის მიერ, ხან იმ ხერხით, რომ ყველა ასახული გამირები გამოდიან მომქმედებად და ენერგიის გამომჟღავნებლებად.

აი ამ სამი ნიშნით—მიბაძვის საშუალებებით, მისაბაძი საგნით და მიბაძვის ხერხით—განსხვავდებიან შემოქმედების სახეები, როგორც ეს ვთქვით თავიდანვე.

ამიტომ სდოვკლე, როგორც პოეტი, ერთი თვალსაზრისით შეიძლება მივამზავსოთ ჰომეროსს, ვინაიდან ორივენი გამოსახვენ

კარგს კაცებს, ხოლო მეორე თვალსაზრისით შეიძლება მივამსგავსოთ არისტოფანეს, ვინაიდან ორივენი ასახვენი რაიმე ქვეყნის ჩამდენსა და მომქმედ პირებს. ამის გამო, როგორც ზოგიერთები ამბობენ, მიეკუთვნება ამ თხზულებებს „მოქმედებათა“ სახელწოდება. ვინაიდან ისინი ასახვენი მოქმედებას. ამიტომაც დორიელები თავის გამოვლენად თვლიან ტრაგედიას და კომედიას: კომედიას თავის გამოვლენად თვლიან მეგარელები (აქაური მეგარელები—იმ საბუთით, რომ კომედია გაჩნდა მათთან დემოკრატის დროს, ხოლო სიცილიელები—იმ საბუთით, რომ სიცილიიდან იყო ეპიხარმე პოეტი, რომელიც ბევრი ხნით უსწრებდა წინ ხიონიდესა და მაგნეტს), ტრაგედიას კი თავის გამოვლენად თვლიან ზოგიერთნი პელოპონნესის მცხოვრებთაგანი. ამის საბუთად მოყავთ თვით სახელწოდებები: ამბობენ, რომ ქალაქის გარშემო მდებარე სოფლებს ისინი [ე. ი. დროინდელნი] ეძახიან „კომებს“, ათინელები კი ეძახიან „დემებს“. ხოლო მწერლებს ეწოდათ კომიკოსები არა *Κωμῆδες* სიტყვიდან არამედ იმიტომ, რომ ისინი დაეხეტებოდნენ კომებში, როდესაც მათ პატივყაროდნენ ერეკებოდნენ ხოლმე ქალაქიდან. აგრეთვე მოქმედებას დორიელები აღნიშნავენ სიტყვით *δραμα*, ათინელები კი სიტყვით *παρῶναι*.

[1448 B] მიბაძვის (ასახვის) განსხვავებათა შესახებ, რამდენი და როგორი არიან ისინი, დაეჯერდეთ ნათქვამით.

§ 4

როგორც ჩანს, პოეზია შექმნა საზოგადოდ ორმა მიზეზმა, და ორივე ბუნებრივი მიზეზია. ჭერ ერთი, მიბაძვა თანდაყოლილი აქვს კაცს ბავშვობიდანვე, და კაციც იმით განსხვავდება სხვა ცხოველთაგან, რომ იგი ყველზე უფრო წამბაძვია და თავის პირველ სწავლას მიბაძვის საშუალებით იძენს. გარდა ამისა, მიბაძვა ყოველ კაცს ახარებს. ამის საბუთია ის, რასაც ჩვენ განვიცდით ხოლმე ხელოვნების ქმნილებათა წინაშე. რასაც სინამდვილეში უსიამოვნებით შევხედავდით, იმის ძალიან ზუსტად გაკეთებულ სურათს სიამოვნებით ვუცქერით,—

აი, მაგალითად, უუსაძვალესი მხეცებისა და მკვდრების სურათებს. ამის მიზეზია ის, რომ სწავლის მიღება ძალიან საამაობურად მხოლოდ ფილოსოფოსთათვის, არამედ აგრეთვე სხვებისათვისაც, ოღონდ სხვები ამას ცოტა დროს ანდომებენ. ამიტომ კაცს უხარია, როდესაც იგი ხედავს სურათებს, ვინაიდან, უცქერის რა სურათებს, კაცს უხდება სწავლის შეძენა და დასკვნის გაკეთება იმის შესახებ, თუ რა არის თითოეული სურათი—მაგალითად, „აი ეს არის ის“. და თუ წინათ არ გქონდა შემთხვევა გვენახა საგანი, მაშინ სურათი სიამოვნებას ჰქმნის არა საგანთან მსგავსებით, არამედ ნაკეთობით, ფერადებით ან სხვა რომელიმე ამდაგვარი მიზეზით.

ვინაიდან ჩვენს ბუნებრივ თვისებას შეადგენს ბაძვა, ჰარმონია და რიტმი—ზომები ხომ, როგორც ეს ნათელია, რიტმების ნაწილებია,—ამიტომ, ვისაც თავიდანვე ჩანერგილი ჰქონდა ამისაკენ მიდრეკილება, იმათ, ცოტაოდნად განავითარეს რა იმპროვიზაციები, შექმნეს პოეზია.

პოეზია კი განაწილდა იმის მიხედვით, თუ როგორი ზნე ჰქონდათ ადამიანებს. უფრო მაღალი მიმართულების პოეტებმა იწყეს ვარა სიქმეებისა და ასეთების ჩამოდენ ადამიანთა ასახვა; იმათ კი, ვინც უფრო სადა მიმართულებისა იყო, იწყეს მდარე ადამიანთა სიქმეების ასახვა, ვინაიდან უკანასკნელი მიმართულების პოეტები ქმნიდნენ პირველად გაკილვის შემცველ ლექსებს, პირველები კი ქმნიდნენ ჰიმნებსა და სახატბო ლექსებს. ჩვენ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთს ამნაირ ნაწარმოებს ჰომეროსზე უფრო ადრე, თუმცა ბევრი იყო ალბათ ასეთები; ჰომეროსის დროიდან კი შეგვიძლია დავასახელოთ: მაგალითად, შეგვიძლია დავასახელოთ ჰომეროსის „მარგითი“ და სხვა ამის მსგავსი ქმნილებები. მათთან ერთად გაჩნდა შესაფერისი იამბიკური ზომა. სწორედ ამის გამო ეწოდება მას ამჟამად იამბიკური, ვინაიდან ამ ზომით დაწერილი ლექსებით დასცილდნენ (*ἀμαβῆται*) ერთმანეთს. ამრიგად ძველ პოეტთაგან ზოგიერთნი იქცნენ საგმირო თხზულებათა პოეტებად, ზოგნი კი



იაშბების პოეტებად. ჰომეროსი კი მაღალი მიმართულების თხზულებათა უდიდესი პოეტი იყო, ვინაიდან მან, ერთად ერთმა, შექმნა სახეები არა მარტო მშვენიერი, არამედ დრამატულიც. ამნაირადვე მან, პირველად მოავლინა კომედიის ფორმები, წარმოადგინა რა მოქმედებაში არა სამარცხვინო, არამედ სასაცილო საქმეები. როგორი მიმართებაც აქვთ „ილიადასა“ და „ოდისეას“ ტრაგედიებისადმი, მსგავსი მიმართება აქვს „მარგიტს“ კომედიებისადმი.

[1449 a] როდესაც გაჩნდა კიდევ ტრაგედია და კომედია, მაშინ, იმის მიხედვით, ორიდან თუ რომელ პოეზიისაკენ ჰქონდათ მათ ბუნებრივი მიდრეკილება, ზოგიერთნი იქცნენ იაშბების ნაცვლად კომედიის პოეტებად, ზოგიერთნი კი იქცნენ ეპოსის ნაცვლად ტრაგედიის პოეტებად, ვინაიდან პოეზიის ამ უკანასკნელ სახეებს მეტი მნიშვნელობა აქვთ, ვიდრე პირველებს, და ისინი უფრო მეტს პატივში იმყოფებიან.

სხვა საკითხია იმის განხილვა, კმარა თუ არა ტრაგედიის არსებული სახეები, თუ ამის შესახებ ვიმსჯელებთ თავისთავად და თეატრთან მიმართებით. თავიდან კი, ისიც (ტრაგედია) და კომედია გაჩნდნენ იპროვიზაციიდან. ერთი წარმოიშვა დითირამბის წამომწყებთაგან, მეორე კი წარმოიშვა იმ ფალსიკურ სიმღერათა წამომწყებთაგან, რომლებსაც ამჟამათაც მრავალ ქალაქში მღერაინ. გაიზარდა რა თანდათან, ვინაიდან პოეტებმა განავითარეს ის, რაც მას ებადა, ტრაგედია გაჩერდა, რადგანაც მიიღწია თავის ბუნებას. ესხილემ პირველმა აიყვანა მსახიობთა რიცხვი ერთიდან ორამდე, შეკვეცა ხოროსთვის მიჩენილი ნაწილები და განავითარა (მოამზადა) მთავარი მსახიობის სათქმელი. სოფოკლემ შემოიყვანა სამი მსახიობი და შემოიღო სცენის მონატულობა. შემდეგ მცირე თქმულებებიდან წარმოიშვენ დიდი თხზულებები და სასაცილო სიტყვიდან წარმოიშვა დიალოგი, ვინაიდან იგი (ტრაგედია) განვითარდა სატირიკული დრამიდან და გვიან იქცა მაღალი შინაარსის მქონე ნაწარმოებად. ტეტ-

რამეტრის ნაცვლად გაჩნდა იამბიკური მეტრი. ტრაგედიაში სარგებლობდნენ ჯერ ტეტრამეტრით, ვინაიდან პოეზიის ამ ფორმას ჰქონდა სატირიკული ხასიათი და შესაფერისი იყო ცეკვისათვის. ხოლო როდესაც წარმოიშვა დიალოგი, მაშინ უკვე მისმა ბუნებამ თავისთვის შესაფერისი მეტრი მონახა: იამბიკური მეტრი ხომ ყველა სხვა მეტრებზე უფრო შესაფერისია საუბრისათვის; ამის ნიშანია ის, რომ ჩვენ ურთიერთ შორის საუბარში ძალიან ხშირად ვლაპარაკობთ იამბებით, ხოლო ჰექსამეტრით ვლაპარაკობთ იშვიათად და სასაუბრო ენისათვის ჩვეული კილოს დარღვევით.—შემდეგ, როგორც ამბობენ, გადიდებული იქნა ეპიზოდების რაოდენობა და ტრაგედიის სხვა ნაწილებს მიეცათ მწყობრი სახე. მაგრამ ყველა ამის მსგავს საკითხებზე ჩვენ ვერ ვილაპარაკებთ, ვინაიდან ძალიან ძნელი საქმე იქნებოდა, ვფიქრობ, განგვეხილა ყოველი წვრილმანი.

§ 5

როგორც ვთქვით, კომედია არის მდარე აღმანების ასახვა, მაგრამ არა მთელი მათი სიავის მიხედვით, არამედ სასაცილო მხარეების მიხედვით. სასაცილო კი არის სამარცხვინოს ნაწილი. სასაცილოა რაიმე შეცდომა, ან სასირცხოვო საქმე, რომელიც ტანჯვას და ზიანს არ გვაყენებს; ასეთია, მაგალითად, კომიკური ნიღაბი, რომელიც არის რაღაც სასირცხოვო და საძაგელი, მაგრამ ტანჯვის გარეშე. ტრაგედიის (ისტორიული) ცვლილებანი და ისინი, ვისი მეოხებითაც ეს ცვლილებანი წარმოიშვენ, კარგად არიან ცნობილი; კომედიის, შესახებ კი ეს არ არის ნათელი, ვინაიდან მას თავიდანვე არ აქცევდნენ დიდს ყურადღებას.

[1449 b] ხოროს მიცემამ კი კომედიებისათვის არხონტმა გვიან დაიწყო, პირველად კი ხორეკტებად იყვნენ მოხალისეები. კომედიის შემომქმედი პოეტები იხსენიებიან იმ დროს, როდესაც კომედიას ჰქონდა უკვე რაღაც გარკვეული ფორმები, ის კი უცნობია, თუ ვინ შემოიღო ნიღბები, ან პროლოგი, ან მსახიობთა სრული რიცხვი და სხვა ასეთები. კომიკურ თქმულებათა შეთხზვა იწყეს

ეპიზარმემ და ფორმიდმა. სიცილიიდან კომედია, ჩანასახის ფორმით, გადმოვიდა ათინაში, ათინელთა შორის კი პირველად კრატესმა, მიატოვა რა კერძო ხასიათის იამბიკური ლექსები, იწყო ზოგადი ხასიათის დიალოგებისა და ფაბულების შეთხზვა.

ეპოპეია ემზავავსება ტრაგედიას, ვარდა დიადი მეტრისა, იმითაც, რომ იგი არის სერიოზული საქმის მიბაძვა, ხოლო განირჩევა მისგან იმით, რომ მას აქვს სადა მეტრი და არის მოთხრობა. კიდევ განირჩევიან ისინი დროის მანძილით: ტრაგედია ცდილობს, რამდენადაც შეიძლება მზის ერთი მოტრიალების ფარგლებში ჩაეტოოს ან რაც შეიძლება ნაკლები რაოდენობით გადააცილოს ამ ზღვარს; ეპოპეია კი განუსაზღვრელია დროის მხრით. მაგრამ თავდაპირველად ეს განუსაზღვრელობა თანასწორად დაშვებული იყო ტრაგედიაში და ეპოსშიც. ნაწილები კი ზოგი არის ერთი და იგივე ორივესათვის, ზოგი კი საკუთარია ტრაგედიისათვის. ამიტომ ვინც ტრაგედიის მიმართ იცის, თუ რა არის კარგი და რა არის ცუდი, მან იცის ეს ეპოსის მიმართაც, ვინაიდან ის, რაც აქვს ეპიკურ პოეზიას, იმყოფება ტრაგედიაში; ის კი, რაც ტრაგედიაშია, ყველა არ არის ეპოსში.

§ 6

ჰექსამეტრებისაგან შემდგარ პოეზიაზე და კომედიაზე ჩვენ ვიტყვით შემდეგში, ტრაგედიაზე კი ახლა ვთქვათ, რისთვისაც მისი არსის გამსაზღვრა გამოვიყენოთ უკვენათქვამიდან. მაშ, ტრაგედია არის ასახვა სერიოზული და სრული მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს,—ასახვა შემკობილი ენით, მისი სხვადასხვა სახეებით ცალ-ცალკე სხვადასხვა ნაწილებში, ასახვა მოქმედებით და არა მოთხრობით, ასახვა, რომელსაც შეცოდებისა და შიშის საშუალებით ამგვარ ენებათა გაწმენდა სისრულეში მოყავს. „შემკობილ“, ენას მე ვეძახი ისეთ ენას, რომელსაც აქვს რიტმი, ჰარმონია და მეტრი, ხოლო მისი „სხვა და სხვა სახეების“ ქვეშ ვვულისხმობ იმას, რომ ტრაგედიის ზოგიერთი ნაწილი

სრულდება მხოლოდ მეტრებით, სხვა ნაწილები კი ავრთვე სიმღერებით...

ვინაიდან ასახვა ხდება მოქმედების საშუალებით, ამიტომ აუცილებელია, რომ პირველი ნაწილი ტრაგედიისა იყოს თვალთა სახედავის მორთულობა, შემდეგ—მუსიკალური კომპოზიცია და სალაპარაკო. ამათი საშუალებით ხდება ხომ ასახვა. „სალაპარაკოს“ მე ვეძახი თვით სიტყვათა სისტემას, ხოლო „მუსიკალური კომპოზიციის“ მნიშვნელობა ყველასათვის ნათელია. ვინაიდან ტრაგედია არის ასახვა მოქმედებით, მოქმედება კი წარმოებს ისეთ მოქმედთა საშუალებით, რომელთაც აუცილებლად უნდა ჰქონდეთ გარკვეული ბუნება ხასიათისა და გონების მიხედვით (ხომ ამის გამო ვამბობთ, რომ მოქმედებებს აქვთ რაღაც გარკვეული თვისება). ამიტომ მოქმედებათა ბუნებრივი მიზნებია ორი რამ—გონება და ხასიათი [1450 a] და აი ამ ორი მიზნისაგან დამოკიდებით ყველანი ან იმარჯვებენ ან მარცხდებიან. მოქმედების ასახვა არის ფაბულა. ფაბულას მე ვეძახი მოქმედებათა სისტემას, ხასიათს კი მე ვეძახი იმას, რის გამო, როგორც ჩვენ ვამბობთ, მოქმედი არის ასეთი. გონებას მე ვეძახი იმას, რითაც მოლაპარაკენი ამტკიცებენ რასმე ან ცოდნას გამოავლენენ.

მაშ, აუცილებელია, რომ მთელი ტრაგედიის ნაწილები იყოს ექვსი, რის მიხედვითაც ტრაგედიას აქვს რაიმე გარკვეული ბუნება. ეს ნაწილებია ფაბულა, ხასიათი, გონება, სახედავი, სალაპარაკო და მუსიკალური კომპოზიცია. რითაც ასახავენ, ის ორი ნაწილია; როგორ ასახავენ, ის ერთი ნაწილია; რასაც ასახავენ, ის სამი ნაწილია. ამაზე მეტი კი არავითარი ნაწილი არ არის. ამ სახეებით ტრაგედიის პოეტთა შორის სარგებლობენ არა ზოგიერთნი, არამედ, შეიძლება ითქვას, ყველანი. და ამიტომ ყოველ ტრაგედიას აქვს სახედავიც, ხასიათიც, ფაბულაც, სალაპარაკოც, მუსიკაც და გონებაც. ამათ შორის ყველაზე უმნიშვნელოვანესია მოქმედებათა სისტემა. ტრაგედია ხომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ მოქმედებისა და ცხოვრების უბე-



დურებისა. ხოლო ბელნიერება და უბე-  
 ლურება მოქმედებაშია მოცემული, და  
 ტრაგედიის მიზანიც არის ასახოს რაიმე  
 მოქმედება და არა თვისება. აღამიანები ამ  
 თუ იმ თვისების მქონე არიან თავისი ხა-  
 სიათის გამო, მოქმედებათა გამო კი ისინი  
 ან ბელნიერი არიან ან ამის საწინააღმდეგო.  
 ამიტომ პოეტები ცდილობენ არა იმაზე, რა-  
 თა ხასიათები ასახონ, არამედ ისინი მოქმე-  
 დებათა ასახვის საშუალებით თან ხასიათ-  
 საც იჭერენ ხოლმე. ასე რომ მოქმედე-  
 ბები და ფაბულა—აი მიზანი ტრაგედიისა,  
 მიზანი კი ყველაფერზე უფრო დიდია. გარ-  
 და ამისა, მოქმედების გარეშე ტრაგედია  
 ვერ შეიქმნებოდა, ხასიათების გარეშე კი,  
 შეიქმნებოდა. ახალგაზრდა პოეტთა უმრავ-  
 ლესობის ტრაგედიები უხასიათო ტრაგე-  
 დიებია, და საზოგადოდ ბევრი პოეტებია  
 ასეთები. მსგავსი რამ შეინიშნება მხატვარ-  
 თა შორის, თუ შევადარებთ ძევექსისს და  
 პოლიგნოტეს: პოლიგნოტე არის ხასიათე-  
 ბის კარგი მხატვარი, ძევექსისის ნახატს კი  
 არავითარი ხასიათი არა აქვს. გარდა ამი-  
 სა, რომ ვინმემ მწყობრად დალაგოს ზნეო-  
 ბრივი სენტენციები და კარგად ჩამოქნილი  
 სიტყვები და აზრები, იგი ამით ვერ შექმ-  
 ნის ჰემმარიტ ტრაგედიას, არამედ ამის  
 მსგავს სუსტ ნაწარმოებებზე ბევრად უკე-  
 თესი იქნება ის ტრაგედია, რომელსაც აქვს  
 ფაბულა და მოქმედებათა სისტემა. ამის  
 მსგავსი რამ ხდება ფერწერაშიც. რომ ვინ-  
 მემ საუკეთესო საღებავები უწესრიგოდ მი-  
 უსვ-მოუსვას, იგი იმდენად არ გაგვახა-  
 რებს, რამდენადაც ის, ვინც ცარციტ მოხაზა  
 სურათი. გარდა ამისა, ყველაზე უმთავრესი,  
 რითაც ტრაგედია იზიდავს სულს, ეს არის  
 ფაბულის ნაწილები—პერიპეტეები და შეც-  
 ნობები. ზემონათქვამს კიდევ ისიც ამტ-  
 კიცებს, რომ პოეტები, რომლებიც მხო-  
 ლოდ იწყებენ წერას, აღწევენ ოსტატობას  
 უმაღ სიტყვებში და ხასიათებში, ვიდრე  
 მოქმედებათა აწყობაში; ასეთებია, მაგა-  
 ლითად, უძველესი დროის თითქმის ყველა  
 პოეტები.

[1450 b] მაშ ტრაგედიის საწყისი და ასე  
 ვთქვათ, მისი სული არის ფაბულა, მერე კი

ხასიათები. ტრაგედია ხომ არის ასახვა მოქმე-  
 დებისა, ხოლო ამის საშუალებითს უმთავ-  
 რეს ყოვლისა ასახვა მოქმედლთა. მესამეა კი  
 საქმის: იგი არის უნარი თქვა ის, რაც  
 განქმის შინაარსშია და რაც მას ეთანხმება.  
 სიტყვებში ეს არის პოლიტიკისა და რიტორი-  
 კის გამოცანა: ძველი პოეტები თავის გმი-  
 რებს წარმოადგენენ, როგორც პოლიტიკო-  
 სის მსგავსად მოლაპარაკებებს, თანამედრო-  
 ვე პოეტები კი წარმოადგენენ მათ, როგორც  
 ორატორის მსგავსად მოლაპარაკებებს.

ხასიათი არის ის, რაც განსაზღვრავს, თუ  
 როგორია გადაწყვეტილება. ამის გამო არ  
 გამოხატავენ ხასიათს ის სიტყვები, საიდა-  
 ნაც არ ხდება ცხადი, თუ რას ირჩევს მო-  
 ლაპარაკე და რას გაუზრბის იგი, ან ისეთე-  
 ბი, სადაც სრულიად არ არის მოცემული,  
 თუ რას ირჩევს და რას გაუზრბის მთქმელი.  
 ხოლო გონება არის ის უნარი, რითაც  
 ამტკიცებენ, რომ რამე არის ან არ არის,  
 ან რითაც საზოგადოდ გამოსთქვამენ რაქ-  
 მე. მეოთხე ნაწილია სალაპარაკო: რო-  
 გორც ზევით თქვა, სალაპარაკო არის ას-  
 ნა-განმარტება სიტყვების საშუალებით,  
 და ამ დებულებას ერთნაირი ძალა აქვს  
 როგორც ლექსის, ისე პროზის მიმართ. და-  
 ნარჩენ ნაწილებს შორის მუსიკალური კომ-  
 პოზიცია არის ტრაგედიის უმნიშვნელოვა-  
 ნესი სამკაული... სახედავი კი, თუმცა იგი  
 სულს იტაცებს, ყველაზე უფრო ნაკლებად  
 არის ოსტატობის შემცველი და პოეტი-  
 კასთან მას ძალიან მცირე კავშირი აქვს:  
 ტრაგედიის ძალა მაინც არის, არავითარი  
 შეჯიბრი და არავითარი მსახიობიც, რომ  
 არ იყოს. გარდა ამისა, სახედავის მოწყობის  
 საქმეში დეკორატორის ოსტატობას მეტი  
 აღგილი უჭირავს, ვიდრე პოეტებისას.

§ 7

განვსაზღვრეთ რა ესენი, ამის შემდეგ  
 ვთქვათ, როგორი-და უნდა იყოს მოქმედე-  
 ბათა შედგენილობა, ვინაიდან ტრაგედიაში  
 ეს არის პირველი და უმთავრესი. ჩვენთვის  
 ურყევია ის აზრი, რომ ტრაგედია არის ასა-  
 ხვა დასრულებული და მთელი მოქმედები-  
 სა, რომელსაც აქვს რაღაც სიდიდე: ხომ  
 არის ისეთი მთელიც, რომელსაც არავითარი





სიდიდე არ აქვს. მთელი არის ის, რასაც აქვს დასაწყისი, შუა ნაწილი და ბოლო. დასაწყისი არის არა ის, რაც აუცილებლობის გამო თვითონ სხვის შემდეგ არის, არამედ ის, რის შემდეგ სხვა არის და ჩნდება; ბოლო კი, ამის საწინააღმდეგოდ, არის ის, რაც სხვის შემდეგ არის ხოლმე ან აუცილებლად, ან მრავალ შემთხვევაში, ხოლო მის შემდეგ სხვა არაფერია; შუა ნაწილი არის ის, რაც თვითონ არის სხვის შემდეგ და რის შემდეგ სხვაც არის. ამიტომ სავალდებულოა, რათა კარგად შედგენილი ფაბულა იწყებოდეს არა იქიდან, საიდანაც მოგვეპოიანება, და თავდებოდეს არა იქ, სადაც მოგვეპოიანება, არამედ იგი უნდა ეთანხმებოდეს ზევით აღნიშნულ ცნებებს. შემდეგ, ვინაიდან მშვენიერი ცხოველი და ყოველი მშვენიერი საქმე, შედგენილია რაღაც ნაწილებსაგან, მას არა მარტო ესენი უნდა ჰქონდეს მწყობრად დალაგებული, არამედ სიდიდეს უნდა ჰქონდეს არა შემთხვევითად. სიმშვენიერე ხომ სიდიდესი და წყობაშია, რის გამო მშვენიერი ცხოველი ვერ იქნებოდა ძალიან მცირე საგანი, ვინაიდან, მისი ჰერეტა ძალიან დაუახლოვებოდა უგრძობელ სივრცის ჰერეტას—იმ სმენის მსგავსად, რომელიც უგრძობელ დროსთან ძალიან ახლო წარმოებს. ძალიან დიდი საგანიც აგრეთვე ვერ იქნებოდა მშვენიერი, ვინაიდან მისი ჰერეტა ერთბაშად ვერ გან-

ხორციელდებოდა და მკვერტელებს ჰერეტის გარეშე დაურჩებოდათ ასეთი ერთობა და მილიანობა, როგორც ეს მოხდებოდა, მაგალითად, რომ ცხოველს ათათასი სტადიის სიდიდე ჰქონებოდა. ამრიგად, როგორც უსულს სხეულსა და ცხოველებს უნდა ჰქონდეთ გარკვეული სიდიდე, ხოლო ეს სიდიდე ადვილად განსაზღვრეტი უნდა იყოს, სწორედ ასე ფაბულასაც უნდა ჰქონდეს გარკვეული სიგრძე, ხოლო ეს სიგრძე ადვილად დასამახსოვრებელი უნდა იყოს. ამ სიგრძის განსაზღვრა შეჯიბრებათა და მათ მაყურებელთა აღქმის მიხედვით ხელოვნების საგანს არ შეადგენს, ვინაიდან ასი ტრაგედია რომ ყოფილიყო წარმოსადგენი შეჯიბრებისას, ჯიბრი ჩატარდებოდა კლეპსიდრის საშუალებით, როგორც მართლაც ეს მომხდარა ზოგჯერ, ზოგიერთის გადმოცემით. თვით საგნის ბუნების მიხედვით კი საზღვარი ასეთია, რომ სიდიდის მხრივ უკეთესია ის ფაბულა, რომელიც უფრო მეტად უახლოვდება სრულს თვალსაჩინოებას. უფრო მარტივად რომ ითქვას, ტრაგედიის ფაბულის სიდიდის საკმარისი საზღვარია ის სიდიდე, რომლის ფარგლებში, თუ შემთხვევები ერთმანეთს ბუნებისამებრ ან აუცილებლობისამებრ მისდევენ, შესაძლებელია უბედურებიდან ბედნიერებაში ან ბედნიერებიდან უბედურებაში გადასვლა.

თარგმანი ბერძნულდან პროფ. ხ. დანელიანის

## მთარგმნელი სპან

დღემდე, რამდენადაც ვიცით, არისტოტელის „პოეტიკა“ არ იყო ქართულ ენაზე გადმოთარგმნილი. რასაკვირველია, ეს იყო დიდი დანაკლისი, იმიტომ რომ შეუძლებელია დავასახელოთ მეორე გამოცემა რომელსაც იმდენი გავლენა მოეხდინოს მხატვრული შემოქმედების თეორიისა და პრაქტიკის ისტორიულ განვითარებაზე, რამდენიც მოახდინა არისტოტელის „პოეტიკამ“. ამიტომ არის, რომ არ დარჩენილა თითქმის არც ერთი კულტურულად დაწინა-

ურებული ხალხი, რომელსაც თავის ენაზე არ გადაეთარგმნოს არისტოტელის „პოეტიკა“. ზოგიერთ ენაზე კი მოიპოვება „პოეტიკის“ რამდენიმე თარგმანი, სხვა და სხვა მწერლის მიერ შესრულებული. მაგალითად, რუსულ ენაზე არისტოტელის „პოეტიკა“ სთარგმნეს ორდინსკიმ, ზახაროვმა, აპელროტმა და მოსკოვის უნივერსიტეტის პროფესორმა ნ. ი. ნოვოსადსკიმ. „პოეტიკის“ პირველმა რუსულმა თარგმანმა მიიპყრო ნიკოლოზ ჩერნიშევსკის ყურადღება,

და მან საჭიროდ დაინახა გრძელი წერილი  
ედღვნა არისტოტელის „პოეტიკისათვის“.

საყურადღებოა, თუ როგორ ძლიერდებოდა თანდათან ინტერესი არისტოტელის ამ შესანიშნავი ნაწარმოებისადმი, სადაც დიდი სტაგირელისათვის შესაფერი კლასიკური სისრულითა და გენიალობით მოხაზულია პოეტური ხელოვნების ძირითადი თვისებები და მტკიცე საფუძველი აქვს ჩაყარული ლიტერატურის თეორიას. ახალი ევროპის უდიდესი დრამატურგი ულიამ შექსპირი, როგორც ამას ზოგიერთი ნიშანი გვიჩვენებს, იცნობდა ალბათ არისტოტელის „პოეტიკას“, თუმცა მან თავისი საკუთარი გზა აირჩია დრამატურგიულ ხელოვნებაში და შექმნა სრულიად ორიგინალური სტილის ტრაგედიები, რომლებიც არსებითად განირჩევიან უხსილეს, სოფოკლეს და ევრიპიდეს ტრაგედიებისაგან, ე. ი. ანტიკური საბერძნეთის იმ მხატვრული ქმნილებებისაგან, რომლებიც მასალის სახით საფუძვლად დაედვა არისტოტელის პოეტიკურ თეორიას. გერმანიის უდიდესი პოეტები შილლერი და გეტე იმდენად გატაცებული იყვნენ არისტოტელის „პოეტიკით“, რომ ეს ნაწარმოები არა ერთხელ ქცეულა მათი საუბრის საგნად, რასაც ამოწმებს თუნდაც ერთი ნაწყვეტი გეტეს იმ კერძო ბარათიდან, რომელიც მას შილლერისათვის მიუწერია „არისტოტელის „პოეტიკის“ გერმანული თარგმანის წაკითხვის გამო: „მე ძალიან გახარებული ვარ, რომ ჩვენ სწორედ კარგ დროს გავშალეთ არისტოტელის ნაწარმოები. ყოველი წიგნი პირველად მაშინ არის ნაპოვნი, როდესაც იგი გავებულია. მე ძალიან კარგად მაგონდება, რომ 30 წლის წინ ეს თარგმანი წავიკითხე, მაგრამ ამ ნაწარმოების აზრი სრულიად ვერ გავიგე“. ასე სწორდა შილლერს 1797 წელს უკვე დაბრძენებული გეტე, რომელმაც ისეთი სიღრმითა

შესძლო დაეფასებია ანტიკური ქვეყანა და მისი კულტურის სიდიადე, როგორც ვითარდა თუ გაუქმებია სხვას XVII-XVIII საუკუნის რაციონალისტურ ევროპაში.

რა თქმა უნდა, არისტოტელის „პოეტიკა“ თავისი დროის ისტორიულ ნიშნებს ატარებს. ყოველი ისტორიული კი დიალექტიკურია, და, როგორც ასეთს, მას თავისი „პოეტიკა“ აქვს და თავისი „არატიკა“. ამდენად არისტოტელის „პოეტიკასაც“ აქვს თავისი „არატიკა“, რომელიც არისტოტელის მიერ გამოყენებულ მასალიდან მომდინარეობს. მაგრამ ძველი ჰელადის ბრძენი, ცხადია, ვერ აგებს პასუხს იმისათვის, რომ მის ეპოქაში ხელოვნებას ჰქონდა ის სახე, რომელიც მას ჰქონდა, და არა სხვა რომელიმე. ამიტომ არისტოტელის „პოეტიკა“ სახელმძღვანელოდ რამდენიმე წელიწადი იყენებოდა არა თავისი ისტორიული ნაწილით, არამედ იმ დიდი აზრებით, რომლებიც მნიშვნელობა მისი დროის ფარგლებს სცილდება.

არისტოტელის „პოეტიკის“ ამ თარგმანს საფუძვლად დაედვა ვილჰელმ ქრისტის რედაქციით გაკეთებული ტეიბნერიანული სტერეოტიპული გამოცემა (Aristotelis de arte poetica liber. Recensuit Guilelmus Christ. Lipsiae, inaedibus Teubneri, 1898). მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევაში გადაუხვით ჩვენ ქრისტის რედაქციას და მივიღეთ სხვა ფილოლოგთა კონიექტურები, რომლებიც იმავე ქრისტის თარგმანის ლეიბციგურ გამოცემაში ტექსტის ქვეშ არის შენიშვნების სახით მოყვანილი. ჩვენ ვცდილობდით თარგმანი ისე შეგვესრულებია, რომ არისტოტელის აზრი ქართულ გადმოცემაში არ დაზნელებულიყო, და ამავე დროს თარგმანს სიზუსტეც არ დაჰკარგოდა. რა თქმა უნდა, ეს არ იყო ადვილი საქმე. ამიტომაც დავინახეთ საჭიროდ ზოგიერთ შემთხვევაში თარგმანის ტექსტის ქვეშ მისი ახსნა-განმარტება მოგვეთავსებია.





Յ. Ո. ԲՆՈՅՄՅԱՆ

მ. მაჭავარიანი

### 3. ი. ჩაიკოვსკი საქართველოში

არასდროს ჩაიკოვსკის, ამ საერთო საკაცობრიო კულტურის გენიოსის შემოქმედება არ სარგებლობდა ისეთი დიდი პოპულარობით, არ იწვევდა ისეთ ინტერესს და ყურადღებას მსმენელთა მხრავ, როგორც ჩვენს დროში. ჩაიკოვსკის შემოქმედება ქემპარიტად გადაიქცა საყოველთაო, სახალხო კუთვნილებად.

დიდი ადგილი უჭირავს ჩაიკოვსკის ცხოვრებაში იმ დროს, რომელიც მან გაატარა საქართველოში. ამიტომ ჩვენ გვსურს შეეჩერდეთ მისი ცხოვრების ამ დროის ზოგიერთ მომენტზე.

ჩაიკოვსკის პირველი ჩამოსვლა საქართველოში მოხდა 1886 წელს. ეს მისი ჩამოსვლა დაემთხვა საქართველოში მუსიკალური განათლების განვითარების ანტენსიურ პერიოდს. მუსიკის ადგილობრივი მოყვარულნი, უმაღლესი მუსიკალური ცოდნით აღჭურვილნი, გაერთიანებული იყვნენ ერთ მუსიკალურ წრეში. ქ. სავანელის მიერ უკვე დაარსებული იყო მუსიკალური სკოლა ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, ჩელოს, სოლფერი სიმღერის და თეორიული საგნების კლასებით. ამ სკოლის დირექტორი იყო ცნობილი მუსიკოსი. მ. იპოლიტოვ-ივანოვი. გარდა ამისა, იმ დროს თბილისში არსებობდა ოპერა, სადაც პ. ჩაიკოვსკის ოპერებიდან უკვე იდგმებოდა „ევგენი ონგინი“, „მაზპეა“, „ორლეანის ქალწული“ და „ჯადოქარი“, შემდეგ რუსული, ქართული და სომხური დრამატიული თეატრები. ოპერაში დირიჟორად იყო იპოლიტოვ-ივანოვი.

იმ დროს თბილისში ცხოვრობდა თავისი ოჯახობით ჩაიკოვსკის ძმა ანატოლი, რომელსაც თვალსაჩინო თანამდებობა ეკავა სასამართლოს უწყებაში. ანატოლის დაქონებითი მოთხოვნით, პეტრე ვლიასძემ სა-

ბოლოოდ გადაწყვიტა საქართველოში ჩამოსვლა.

ჩაიკოვსკი წამოვიდა თბილისში საქ. სამხედრო ვზით. 1886 წლის 30 მარტს იგი გამოვიდა კავკავიდან (ეხლა ქ. ორჯონიკიძე), დამე გაათია მლეთში და მეორე დღეს უკვე თბილისში იყო.

თბილისში ჩამოსვლის მეორე დღესვე ჩაიკოვსკიმ დაიწყო ქალაქის დათვალიერება. კომპოზიტორს ყველაფერი აინტერესებდა აქ: თათრის აბანოები, ძველი ეკლესიების არქიტექტურა; ასულა იგი შთაშინა დაზეც, სადაც უნახავს ა. გრიბოედოვის საფლავი. ყველაფერი ეს იწვევს მასში სახარულს. „ქალაქი განსაცვიფრებლად ლამაზია“— აღნიშნავს იგი თავის დღიურში.

თბილისში მრავალი ნაცნობი და თაყვანისმცემელი აღმოუჩნდა ჩაიკოვსკის, თუმცა იგი ცდილობდა დემალა თავისი აქ ყოფნა. მეგობრებიდან ჩაიკოვსკი იხსენიებს: იპოლიტოვ-ივანოვს და გენადი კორღანოვს. უკანასკნელი მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლობდა და ცნობილი „ბაიათების“ ავტორი იყო. ჩაიკოვსკის და იპოლიტოვ-ივანოვის მეგობრობის შესახებ ბევრი ცნობები მოიპოვება მათს მიწერ-მოწერაში. ჩაიკოვსკის ძალიან აინტერესებდა თავისი მეგობრის მუშაობა: თბილისში ყოფნის დროს იპოლიტოვ-ივანოვმა დაწერა ოპერა „რუფი“ (1886 წ.) და „აზრა“ (1890 წ.), რომელნიც პირველად აქვე დაიდგა. გარდა ამისა, იპოლიტოვ-ივანოვი აგროვებდა საქართველოში სასიმღერო ფულკლორს, რისთვისაც რამდენჯერმე მოუვლია კახეთი, სადაც მან მრავალი სიმღერა ჩაწერა. მისი შინაარსიანი სტატია ქართული ხალხური სიმღერის შესახებ მოთავსებული იყო ჟურნალ „არტისტის“ დამატებაში.

ჩაიკოვსკიმ შემდეგში გამოიყენა იპოლიტოვ-ივანოვის მასალებიდან სიმღერა „იავნანა“, რაც საფუძვლად დაედო მის არაბულ ცეკვას ბალეტში „Шелкунчик“.

დიდი სიხარული განიცადა ჩაიკოვსკიმ თბილისში, როდესაც შეხვდა ქ. სავანელს, რომელთან ერთადაც მან დაამთავრა პეტერბურგის კონსერვატორია. ამ შეხვედრის მომენტზე იპოლიტოვ-ივანოვი სწერს თავის „მოგონებაში“: „მე არ დამავიწყდება ამ ორი მეგობრის შეხვედრა ოცი წლის განმარების შემდეგ... როგორი აღელვებით გადაეხვეენ ერთმანეთს ისინი და დიდხანს ვერ შესძლეს მეგობრული ბაასის დაწყება. შემდეგ დაიწყეს მოგონებები“.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩაიკოვსკის თბილისში ჩამოსვლამდის, თბილისის საზოგადოება კარგად იცნობდა მის მუსიკას. ამას თვითონ ჩაიკოვსკიც ადასტურებს თავის დღიურში: „მე არ მოველოდი,—სწერს იგი,—რომ თბილისში ანე კარგად იცნობდნენ ჩემს მუსიკას.“ თბილისიდან თავის ძმასთან მოდესტთან 17 აპრილს მიწერილ წერილში ჩაიკოვსკი წერს: „გუშინ იყო დიდი ბალი საქველმოქმედო მიზნებით, სადაც მთელი თბილისის საზოგადოება ენახე. ტანია (მისი რძალი) იყო დიასახლისი და ამასთან ერთად ბალის დედოფალი. სხვათა შორის ცეკვავენენ ლეკურს: ძალიან ლამაზი საცქერალია. შაბათს, ამ კვირია დიდი მუსიკალური ზეიმი ეწყობა ჩემს საპატივეცემლოდ თეატრში. ეს არ არის ჩემი ვემოვნების ამბავი, მაგრამ შეუძლებელი იყო უარას თქმა. შევესწავლე თბილისი უფრო უკეთესად ვიდრე აქაურმა მუდმივმა მცხოვრებლებმა... მუსიკალური საზოგადოებიდან განსაკუთრებით სიმპატიურია მომღერალი ქალი ზარუდნაია. ამ დღეებში მოვისმენ „მაზეპას“, ამბობენ, რომ იგი და ლოდოი საუცხოოა არიან ამ ოპერაში...“

მის საპატივეცემლოდ მოწყობილი სპექტაკლისაგან გიღებულთა შთაბეჭდილებების შესახებ ჩაიკოვსკი აცნობებს თავის ძმას მოდესტს 1886 წლის 23 აპრილს: „უკანასკნელ დღეებს გატარებ თბილისში, თუ არა

ვიზიტები და საერთოდ საერო ცხოვრებას. ეს თვე ჩემს ცხოვრებაში იქნებოდა ერთი უბედნიერესა თვე...“ შემდეგ ჩაიკოვსკი აღწერს სპექტაკლს, რომელიც მოეწყო მის საპატივეცემლოდ 19 აპრილს, შაბათს: „ეს მეტისმეტად საზეიმოდ იყო მოწყობილი. 8 საათზე მე და ტანია შევედით ყვავილებით და ფოთლებით მორთულ საღირეჭტორო ლოკაში. მთელი თეატრი ადგა და დიდხანს ტაშისცემის შემდეგ ვერცხლს გვირგვინი და სხვა საჩუქრები მამართვეს, ამასთან, ითქვა სიტყვა (მუსიკალური საზოგადოების დებუტატისაგან). ამის შემდეგ დაიწყო კონცერტი ჩემი ნაწარმოებებისაგან. გამოძახებებს ბოლო არ ჰქონდა და არაფერი ამისდაგვარი მე ჩემს სიცოცხლეში არ განმიცდია. კონცერტის შემდეგ ვახშამი ხელისმოწერიით. მეტისმეტად დამქანცველი საღამო იყო, მაგრამ მისი მოგონება სასიამოვნოა.“

ამ საღამოს გაზ. „კავკაზმა“ უძღვნა დიდი წერილი, სადაც მოყვანილია აღიხანოვის, მუსიკალური საზოგადოების ერთერთი ღირეჭტორის სიტყვა. კონცერტში მონაწილეობას ლეუბლომდენენ: ვ. ზარუდნაია, პ. ლოდოი, გ. კორდანოვი, კ. გორსკი, საომერო გუნდი და ორკესტრი იპოლიტოვ-ივანოვის ხელმძღვანელობით.

24-ში ოვაციები განმეორდა „მაზეპას“ წარმოდგენის დროს ავტორის თანდასწრებით. რამდენიმე დღის შემდეგ ჩაიკოვსკი ბათუმით გაემგზავრა საზღვარგარეთ.

ასეთი იყო ჩაიკოვსკის პირველი ჩამოსვლა თბილისში. „ერთი თვე, გატარებული თბილისში, ეკუთვნის ჩემი ცხოვრების ყველაზე სასიხარულო-ნათელ თვეს...“ წერდა იგი გამგზავრების შემდეგ იპოლიტოვ-ივანოვს.

ჩაიკოვსკის მეორე ჩამოსვლა თბილისში მოხდა 1887 წელს. ჩაიკოვსკიმ აირჩია მოგზაურობა ვოლგით ასტრახანამდის, შემდეგ ვემით ბაქომდის, აქედან რკინიგზით ჩაბოვიდა თბილისში მაისის ბოლო რიცხვებში. მოგზაურობის მთავარი მიზანი იყო ზაფხულის გატარება ბორჯომში თავისი ძმის ოჯახში.

მისი ყოფნა თბილისში გრძელდებოდა დაახლოებით 10 დღე. 2 ივნის იგი ჩავიდა ბორჯომში. ამ კურორტის საუცხოო სიღამაზე ერთბაშად ვერ მოახდინა მასზე შთაბეჭდილება; მხოლოდ რამდენიმე ხნის შემდეგ იგი აღფრთოვანებით იხსენიებს ბორჯომს, აქ მას გაეხსნა შემოქმედების მარა: „არ ვიცი—წერდა იგი,—წყლებს თუ აქეთ ასეთი მოქმედება, ან ჰაერს, ან ცხოვრების გატარებას, მაგრამ მხოლოდ აქამდის არა ვგრძნობდი არავითარ მოთხოვნილებას შემოქმედებასას, ამიტომ თითქმის არაფერს არ ვაკეთებდი. მე ვამბობ „თითქმის“, რადგან დაახლოებით ერთი საათს დღეში ვუნდები მოცარტის საფორტეპიანო ნაწარმოებების ინსტრუმენტირებას, რომელთაგან ზაფხულის დასასრულამდის უნდა შესდგეს „სილიტა“.

ბორჯომში ჩაიკოვსკი დარჩა ივლისის დაწყებამდის, რის შემდეგ უეცრად დასტოვა იგი, რადგან მოუვიდა ცნობა მისი მეგობრის კონდრატიევის უბედური მდგომარეობის შესახებ აახენში (გერმანია); მეგობარი იწვევდა მას თავისთან. ჩაიკოვსკი ჩავიდა ბათუმში 6 ივლისს, რომ აქედან წასულიყო საზღვარგარეთ. იგი ძალიან ნანობდა, რომ ასე უეცრად მოუხდა ბორჯომის და თავისი ნათესავების დატოვება. ბათუმში ამ ხანებში, ასე როგორც წინათ, იგი ცხოვრობდა სასტუმრო „იმპერიალში“, ბორჯომში მისი ყოფნის შედეგად დარჩა მისი სილიტა № 4 „მოცარტიანა“ op. 61; პირველად იგი შესრულებული იყო მოსკოვში ავტორის ღირსიერობით 1887 წლის 14 ნოემბერს.

ამის შემდეგ ჩაიკოვსკისათვის თბილისში ყოფნა გადაიქცა არსებით საჭიროებად. მაუხნედავად მრავალი საქმისა, იგი სტოვებდა ხოლმე ყველაფერს და ჩამოდიოდა თბილისში, სადაც, თვითონ არა ერთხელ ამბობდა, იგი „ძალიან კარგად გრძნობდა თავს“.

მესამეჯერ ჩაიკოვსკი ჩამოვიდა თბილისში 1888 წლის 25 მარტს. იგი საზღვარგარეთ ტურნეს ჩატარების შემდეგ ძალიან დაღლილად გრძნობდა თავს. ჩამოვიდა იგი

საქ. სამხედრო გზით და შეტად სასიამოვნოდ განცვიფრდა, რომ „დღეშეთიდან დაწყებული აუწერელი სიცხე“ დგასო. სამეცნიერო სამე ჩამოსვლაზე ჩაიკოვსკიმ სამი კვირა გაატარა თბილისში თავისი მეგობრებისა და ძმის ოჯახში. აპრილის 20 რიცხვებში ჩაიკოვსკიმ დასტოვა თბილისი. რამდენიმე თვის შემდეგ ჩაიკოვსკი, რომელსაც ძალიან მოსწყინდა უბნობისოდ, წერს: „საშინლად მწაღია თბილისში ყოფნა“ (1888 წ. 27 თქტ. წერილი). მაგრამ სამწუხაროდ მან ვერ შესძლო თავისი სურვილის განხორციელება შემდგომ წლამდის.

1889 წელს ჩაიკოვსკი საზღვარგარეთელი ტურნეს შემდეგ დაბრუნდა კონსტანტინეპოლით ბათუმში და თბილისში ჩამოვიდა 12 აპრილს. თავის პირველ შთაბეჭდილებებს მოგზაურობის შესახებ ჩაიკოვსკი აცნობებს ფონ-მეკს თბილისიდან (20 აპრილის წერილით): „რა საუცხოო ქვეყანაა ეს კავკასია. შეუძლებელია აღწერო, თუ რამდენად მდიდარია, ლამაზი და საუცხოო რიონის ხეობის მცენარეულობა, სადაც ვადის რეინოზა ბათუმიდან. წარმოიდგინეთ ვრცელი დაბლობა, რომელიც ორივე მხრიდან უჩვენაური ფორმის მთებით და კლდეებით არის შემოსაზღვრული, სადაც იზრდებიან როდენდრონები და გაზაფხულის სხვა ყვავილები, თვითონ დაბლობში კი ხეები, ღიაფერის ნორჩი მწვანეულობით და, ბოლოს, მრავალწყლიანი, ხმაური, დაკლახილი რიონი. გარწმუნებთ, რომ ამისათვის ღირს კავკასიის ნახვა... თბილისშიც ახლა აგრეთვე საუცხოოა: ყველა ხილის ხეები აყვავილდა, ნათელი კარგი დარების გამო მოჩანს შორეული დათოვლილი მწვერვალები და ჰაერიც რაღაც გამაცოცხლებელი, სურნელოვანია“.

აღგლობრივ გაზეთებში ძალიან ქუსტი გამოხმაურება იყო დიდი კომპოზიტორის ჩამოსვლის შესახებ. 1889 წლის 16 აპრილს ქალთა პირველ გიმნაზიაში ჩატარებულ იქნა საზეიმო აქტი, რომლის შემდეგ იპოლიტოვიანოვის აკომპანიმენტით გიმნაზიის მოწაფეების მიერ შესრულებული იყო რუსი კომპოზიტორების ნაწარმოებები. ამ

აქტს დაესწრო პ. ჩაიკოვსკი თავისი ძმი-  
თურთ.

ამ ჩამოსვლაზე ჩაიკოვსკი არ დარჩა დიდი-  
ხნით თბილისში და 7 მაისს უკვე მოსკოვ-  
ში იყო. მაგრამ ამ მცირე ხნის განმავლო-  
ბაში ჩაიკოვსკის შემოქმედებამ ფრთა შე-  
ისხა. თბილისში იგი ბალეტ „Спящая кра-  
савица“-ს ინსტრუმენტირებაზე მუშაობდა;  
აქვე, როგორ გადმოგვცემს იპოლიტოვ-ივან-  
ოვი, „დაიბადა „პიკის ქალი“ და „იოლან-  
ტა“. „პიკის ქალის“ შემოქმედებითი ისტო-  
რია იპოლიტოვ-ივანოვის ამ მტკიცებანს  
ადასტურებს.

დადგა 1890 წელი. „პიკის ქალმა“ იმდე-  
ნად გაიტაცა კომპოზიტორი, რომ არავის  
ხელი რომ არ შეეშალა მუშაობაში, ჩაი-  
კოვსკი გაემგზავრა იტალიაში. აქ კომპოზი-  
ტორს დარჩა აპრილის ბოლომდის და რო-  
დესაც დაბრუნდა მოსკოვში, იპოლიტოვ-  
ივანოვისადმი მიწერილ წერილში სხვათა  
შორის წერდა: „ჩემი გეგმა: მთელი შემო-  
დგომით ჩამოვიდე თქვენთან, თბილისში...“  
და შემდეგ: „ძნელია ამის გამოხატვა, თუ  
რამდენად სულით ვისწრაფი მე თბილისის-  
საკენ. თვითონ ჩემთვის უცნაურია, თუ რა  
საფუძველი უდევს ჩემს სრულიად განსა-  
კუთრებულ სიმბატის ამ ქალაქისადმი“. 3  
აგვისტოს იგი წერს: „მივდივარ დღეს თბი-  
ლისში“. კამენკაში თავის ძმასთან მოდეს-  
ტთან და დასთან სტუმრობის შემდეგ, ჩაი-  
კოვსკი 1 სექტემბერს კონრადისთან ერთად  
მიემგზავრება თბილისში. მისი თბილისში  
ყოფნის მოწმე და თაყვანისმცემელი მ. ე-  
ოზოჩინინა შემდეგს გადმოგვცემს: „ჩაი-  
კოვსკის ძალიან მოსწონდა საქართველო.  
იგი აქ ძალზედ იკრებდა ნაყოფიერი მუშაო-  
ბისათვის. ჩვენთან ხშირად დაიარბობდა,—  
ჩვენ მისი ძმის ანატოლის მეგობრები ვი-  
ყავით. ჩემი ქალიშვილი მეგობრობდა ანა-  
ტოლის ქალთან—ტატასთან, რომელიც პეტ-  
რე ილიასძეს ძალიან უყვარდა. იგი ყოველ-  
თვის თავის ძმასთან ცხოვრობდა ხოლმე  
კონსულის ქ. № 12, სწორედ იმ ბინაზე,  
რომელიც შემდეგ ჩემმა ოჯახობამ დაიკავა  
და სადაც ახლაც ვცხოვრობ. მაგრამ 1890  
წელს მისი ჩამოსვლისათვის, მისთვის სპე-

ციალურად დაქირავებული იყო ამავე საქ-  
ლის ფლიგელი, რომელიც ძალიან ცოტა  
გამოიცვალა დღესაც კი. იქვე იდგა...  
ლი...“ თავის 15 სექტემბერის წერილში  
ძმისადმი, იგი წერდა: „ჩემი ცხოვრების  
მოწყობილობა საუცხოოა; სრულიად განსა-  
კუთრებული პატარა ბინაა, ყველა საჭირო  
რამით მომარაგებული, საკუთარი ჩაის  
ჭურჭლითაც კი. დრო მუქუნეველად გადის.  
ვცდილობ დილაობით მუშაობას, მაგრამ  
მიშლიან...“

ჩაიკოვსკის თბილისში ყოფნის დროს აქ  
საგასტროლოდ იყო ჩამოსული ცნობილი  
პიანისტი ა. ზალოტი, კომპოზიტორის კარ-  
გი ნაცნობი. ერთ-ერთ თავის წერილში  
ჩაიკოვსკი აღნიშნავს: „ზილოტის აქ ჰქონ-  
და დიდი წარმატება“.

1890 წლის 1 ოქტომბერს შესრულდა 25  
წელი ჩაიკოვსკის მოდერწილობისა. თბილის-  
ში იმ დროს მცხოვრებმა ცნობილმა რუს-  
მა მწერალმა ალ. ამფითეატროვმა ვაზ.  
„ნოვოე ობოზრენიეში“ მოათავსა სტატია  
„25 წელი“. სწორედ ამავე დროს თბილის-  
ში პირველად შეასრულეს ჩაიკოვსკის  
ტრიო. ოპ. 50; ნ. რუბინშტეინის ხსოვნისა-  
დმი მიძღვნილი. ფორტოპიანოზე უკრავდა  
ზილოტი, ვიოლინოზე—პესტელა, ჩელოზე  
—სარაჯიშვილი. კონცერტს ჰქონდა ქდი  
წარმატება; გამოაძახეს ავტორი, მაგრამ  
უკანასკნელი ჯერ თეატრში არ იმყოფებო-  
და,—ჩაიკოვსკი გვიან მოვიდა კონცერტზე.

დიდი ზეიმი გაუმართა თბილისში კომპო-  
ზიტორს 20 ოქტომბერს. მისი პირადი დი-  
რიჟორობით, სახაზინო საოპერო თეატრში,  
რომელიც მაშინ იმყოფებოდა სანაყენერო  
ქუჩაზე, რუსული მუსიკალური საზოგადოე-  
ბის ადგილობრივმა განყოფილებამ მოაწ-  
ყო სიმფონიური კონცერტი, სადაც ცნობი-  
ლი „სიუიტიის“ (ოპ. 43) და სიმებიანი სერე-  
ნადის (ოპ. 48) გარდა შესრულებული იყო  
„12 წელი“, რომელიც რეცენზენტის თქმით  
—ინსტრუმენტოვკის შედევრს წარმოად-  
გენდა. „კომპოზიტორს,—წერს იგი,—ერთ-  
სულოვანი, მეგობრული ოვაციები გაუმარ-  
თეს, რაც გრძელდებოდა ნახევარი საათის  
განმავლობაში. კონცერტის დასრულების

შემდეგ, მრავალი ყვავილები და გვირგვინები მიაართვეს ორკესტრისა, მუსიკალურ საზოგადოებისა, არტისტული საზოგადოებისა და თბილისის მუს. წრისაგან.

რამდენიმე დღით ადრე, 15 ოქტომბერს, საოპერო თეატრში დაიდგა თბილისის საზოგადოებას საყვარელი ოპერა „ევგენი ონეგინი“, (რომელშიც მონაწილეობდა ზარუდნაია—ბოლთოვ-ივანოვის მეთულე. როგორც გადმოგვცემს ქრონიკორი, „თეატრში იმყოფებოდა თვითონ პ. ჩაიკოვსკა; მეორე აქტის შემდეგ დამსწრე საზოგადოებამ გაუმართა მას ოვაციები“. პარტიები ასე იყო განაწილებული: ტატიანას მღეროდა ზარუდნაია, ოლფს-ბიჩუჩინა, ლენსკის — კოშიცი, ონეგინს—სოკოლოვო, გრე-მინს—გორდი. „შესრულება თუ არ იყო სამაგალითო, ყოველ შემთხვევაში დამაჰმამყოფილებელი იყო,“ აღნიშნავს ამ სპექტაკლის რეცენზენტი — ამ სპექტაკლის ზოგიერთი წერილმანი კარგად ახსოვთ აქამდის ამირჯიბის ოჯახში. ა. მ. ამირჯიბი გვიამბობს: „ზარუდნაია სცენიურად არ თამაშობდა, სამაგიეროდ საუცხოოდ მღეროდა. მაშინ, საოპერო სპექტაკლის შემდეგ, ასეთი შემთხვევა მოხდა: ზარუდნაიამ, რომელიც ტატიანას ასრულებდა, სახლში დაბრუნებისას თავის კარებთან მიგდებული ბავშვი ნახა. ბავშვი აიყვანეს მათ და დაიწყეს მისი აღზრდა. ჩაიკოვსკიმ მონათლა იგი და მისცა ბავშვს სახელი ტანია. ბავშვი ზარუდნაისთან იზრდებოდა, მანვე გაათხოვა შემდეგში იგი“.

თბილისში ცხოვრების დროს ჩაიკოვსკი არა ერთხელ ესწრებოდა ხოლმე კერძო მუსიკალურ წრეებს. ანდრონიკაშვილი გვიამბობს: „ჩემთან ხშირად შედგებოდა ხოლმე კვარტეტი მოყვარულთაგან; დანიშნული დღის შესახებ მე ვაცნობებდი ჩაიკოვსკის, რომელიც არაერთხელ დასწრებია მას“.

არსებობს ცალკე წერილები ჩაიკოვსკის თბილისში ყოფნის შესახებ, მაგ. „მუსიკალურ თეატროვისა „მუსიკალურ მიმოხილვაში“ (1886 წ. № 18).

1890 წელს ქართული თეატრის ცხოვრებაში განსაკუთრებულის წარმატებით სარგებლობდა აკაკი წერეთლის „პატარა კახი“. აგრეთვე მზადდებოდა ქართულ ენაზე დასადგმელად გრიბოდოვის „ვაი ჭკუისაგან“. ჩაიკოვსკის ძალიან აინტერესებდა საქართველოს თეატრალური ცხოვრება და შესაძლებელია, რომ იგი კიდევაც დაესწრო ამ სპექტაკლებს.

თბილისის ოპერაში იმ დროს საქმე არ იყო სათანადო სიმაღლეზე დაყენებული. ამ გარემოების გამო, როგორც შენიშნავს ამფითეატროვი, ჩაიკოვსკიმ ვერ სცნო შესაძლებლად მიეცა თბილისის ოპერის ანტრეპრიზისათვის თავისი ახალი ოპერა „პიკის ქალი“. „შორს კი არ წასულა ის დრო, — ამბობს იგი, — როდესაც „ჯადოქარს“ ისეთი დიდი წარმატება ხვდა წილად თბილისში, რომელიც მას არა ჰქონდა არც პეტერბურგში და არც მოსკოვში“.

ჩაიკოვსკის ოპერების პოპულარობა თბილისში ყოველთვის მეტად დიდი იყო. 1891 წლის დასაწყისში ხელახლად აღადგინეს „მაზევა“. მარიამს მღეროდა ზარუდნაია. ამ დღიდან ჩაიკოვსკის ოპერები აღარ მოხსნილა თბილისის ოპერის სცენიდან და აქამდის რეპერტუარის მშვენებას წარმოადგენენ.

ქართველი ხალხი დიდნი აღფრთოვანებით შეხვდა გენიალური კომპოზიტორის დაბადების 100 წლის თავს. ამასწინათ თბილისის აღმასკომმა იმ ქუჩას, სადაც ცხოვრობდა ჩაიკოვსკი 1890 წელს მიაკუთვნა ჩაიკოვსკის სახელწოდება და გადასწყვიტა ამ სახლზე მემორიალური დაფის გამოკრა.





## ანრი კისტმეკერი და მელორამა

ანრი კისტმეკერი საფრანგეთის ცნობილი დრამატურგია. მისი ერთი პიესა „ინსტინქტი“ ქართულ სცენაზეც იდგმებოდა წინათ, როდესაც ჩვენი თეატრის ბუმბერაზი ლადო მესხიშვილი ასრულებდა ამ პიესაში მთავარ როლს. პიესა დიდის დაძაბულობით არის აღსავსე და საერთოდ კისტმეკერის სხვა პიესებიც ასეთი ხასიათისაა. კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ კისტმეკერიც მეორე ცნობილი ფრანგი დრამატურგის ანრი ბერშტეინის მიმდევარია, „დაძაბულობის მწერალი“ ანუ *la maniere forte* (ძლიერი მანერის) დრამატურგიათ, ასეთი ფრაზის უკან კი იმალებოდა სიტყვა „მელოდრამა“, რაიც დღესაც სალანძღავ სიტყვად არის ქცეული.

თვითონ კისტმეკერი სულ სხვა აზრისაა თავის მხატვრულ შემოქმედებაზე, ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ერთ მის საყურადღებო წერილს მილიანად. შიგ ბევრი ისეთი აზრია გამოთქმული, რომ მისი გაცნობა არც ჩვენ გვაწყენს.

კისტმეკერი სწერს:

„რომ ვიცოდე, თუ რას ნიშნავს თეატრში „ძლიერი მანერა“, სიამოვნებით განვიმარტავდი, მაგრამ არ ვიცი ეს „ძლიერი მანერა“ თეატრში არსებობს თუ არა.

სამწუხაროდ თეატრში მისი არსებობა მე არა მწამს.

კარგად ვიცი რასაც ნიშნავს ძლიერი მანერა დემაგოგიაში, ისიც ვიცი თუ რა ღირებულება აქვს მას ადამიანთა ხელმძღვანელობაში, რას იძლევა იგი უფლების გამოვლენის დროს და საერთოდ ცხოვრების უბრალო ჭიდილში როგორ უნდა მოვეპყროთ მას.

მაგრამ, თეატრში ბუნდოვანადაც კი ვერ წარმომიდგენია როგორ უნდა გამოავლინოს მან თავისი თავი და საერთოდ რა შეიძლება მისგან მივიღოთ. მეტად ძნელია ჩემთვის

მისი წარმოდგენა, რომ ავტორმა მოინდომოს მათრახითა და ხმლით გამოსტაცოს საზოგადოებას მოწონება და ქება-დიდება. ჩემი აზრი ის არის, რომ თეატრალური აუდიტორიის ნდობა ემოციების და სასიამოვნო გრძნობების გამოწვევით მოვიპოვო. ავტორიტეტსა და მიძალებას აქ ადვილი არ უნდა ჰქონდეს. მიძალებას აქ განყენებულის აზრით ვხმარობ, ისე, როგორც მათრახი და ხმალი მოვიყვანე. მე მგონია, რომ თეატრში, მის სინამდვილეში მხოლოდ ორი „მანერა“ არსებობს: კარგი და ცუდი.

ცუდის შესახებ გრძლად მოგვიხდებოდა ლაპარაკი და არც არაფერი სასარგებლო იქნებოდა. საკმარისია შევთანხმდეთ იმაზე, რაც ყველამ იცის ანდა უნდა იცოდეს და რასაც ასე ბრწყინვალედ ამტკიცებენ ბევრი ავტორები, რომ ცუდი მანერა საერთოდ ამკადვენებს არამც თუ დრამატურგიული ხელოვნების უცოდინარობას, არამედ იმ კანონების უცოდინარობასაც, რომლებიც საერთოდ ყველა ხელოვნებას ახლავს.

თუ კი „ცუდი“ მანერა კულტურის ნაკლებობისაგან გამომდინარეობს, მაშინ არა მგონია ღიდ კანდიერებად ჩამომერთვას თუ ვიტყვი, რომ კარგ „მანერას“ საფუძვლად უწინარეს ყოვლისა პროპორციის ღრმა ცოდნა მართებს, რაიც აუცილებელია თეატრალური ნაწარმოებისათვის. ეს იძლევა იმის ახსნას, თუ რატომ არის, რომ ამდენი გაუგებარი ავტორი არსებობს ვენაში, ბერლინში, ლონდონში, მილანში და განსაკუთრებით პარიზში როგორც თეატრების კულუარებში, ისე ბექვდიით სიტყვის ფურცლებზე...

ეს იმიტომ, რომ გაუგებარი ან ვერგაგებულ ავტორი ჩვეულებრივად ის კაცია, რომელსაც თვითონაც არა გაეგება-რა და თუ ამისთანა ვერგაგებულმა სინათლეზე დიდი ნაწარმოები დინახა, თვალბს და-

ხუჭავს, რადგანაც, ძმათა ჰონკურების არ იყოს, არა სურს „ეკუთნოდეს იმ ადამიანთა რიცხვს, ქვისთვისაც გაჩენილია ეს ქვეყანა“. ის თავის თავს შეურაცხყოფილად გრძნობს და მიაშურებს ბუფეტს, თან ბუტ-ბუტებს:

„მელოდრამა არისო“.

ეს არის ის დიდი სიტყვა, რომელიც ჩვენმა მხატვრულ-თეატრალურმა მოძღვრებმა, რომელთა პიესებიც ცარიელ სკამების წინაშე იდგმება, ასე საბურთაოდ გახადეს.

მათ ეს სიტყვა ერთგვარ იარაღად აქციეს, მაგრამ წარმოდგინეთ: ამ იარაღით არავინ არ იყოლება, თუმცა ეს ხელს არ უშლის, რომ ეს იარაღი წაღმა-უტყდმა ატრი-ალონ ჰყარში.

მელოდრამა ახალი სიტყვაა. შინაარსი კი — ძველი. ჯერ კიდევ ბომარშეს დროს ამის გამოსარკვევად სხვა სიტყვას ხმარობდნენ: „სერიოზული დრამაო“. შემდეგში კი დაცინვით ხაზს უსვამდნენ: „დრამაო“. კიდევ უფრო გვიან, მეტი ლობობიერებით აღვისილმა ხალხმა უფრო თავაზიანი სახელწოდება შემოიღო: «*La maniere forte*» — „ძლიერი მანერა“. თუმცა სხვები, უფრო გაბედული და სისხლ-ჰარბი ხალხი, აგრეთვე გულგატეხილი ადამიანებიც, მთელი ლეგიონები გულგატეხილებისა ხმარობენ ვილიოტინასავით ბასრ სიტყვას: „მელოდრამა“. ეს სიტყვა კატეგორიულია, ნათელი, ზედმიწევნით განმსაზღვრელი და ყოველივეს გადაამკრელი. ყველგან, სადაც კი კრიტიკა თავისი ცხვირის გარდა ვერაფერსა ჰხედავს, ეს სიტყვა 'ელვარებს, როგორც ხმალი... მხოლოდ ეს ხმალი ბუტაფორიულია.

ვოდვეილების დამწერთ გარდა, ყველა იმ ავტორებს, რომელთაც განუცდიათ სცენაზე გამარჯვება, მოელოდა ამ ხმლით ყოფილიყვნენ დაჭრილ-დაკოდილნი. ბევრი ცოცხალია ახლაც, ბევრი მოკვდა, მაგრამ თავი ყველას მხრებზე შერჩა. საკვირველი გამოცანაა რატომ არის, რომ ეს ხმალი, რაც უნდა შხუილით იქნას მოქნეული, მაინც ვერავის ვერა ჰკლავს და თვითონ კი შეიძლება გადატყდეს?

თავისი ეტიმოლოგიური წარმოშობით მელოდრამა ნიშნავს დრამას, რომელსაც ლავს მუსიკა. მაგრამ ერთ წუთს შევთანხმდეთ, რომ მელოდრამამ თანდათანობით მიიღო ასეთი შემეცნება: „ყველასათვის ხელმისაწვდომი, ცუდად დაწერილი დრამა“. შევჩერდეთ ცოტა ხნით ამაზე.

ამისათვის არ მოვიყვან ციტატებს, რადგან მე მგონია ცოტაოდნად მაინც კულტურულმა ადამიანმა იცის, რომ ჩვენს დროს ამ სიტყვას უფარდებენ სხვადასხვა მოვლენას. დღიად გაოცებული დავრჩი ერთხელ, როდესაც მელოდრამატიზმში გაამტყუნეს თვით სოფოკლე და ევრიპიდე, შექსპირი და შილერი, მიუსე და ვიქტორ ჰიუგო, ოჟეი, დიუმ-შვილი, ჰაუპტმანი და როსტანი და ბევრი სხვა თანამედროვე დრამატურგი. ამას წინათ კი ერთ თვალსაჩინო ფრანგული გაზეთის ფელეტონში მელოდრამის ძირები გამოუუნახეს... „ფიგაროს ქორწინებასაც“.

განა შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ მსაჯულებს ამითი სურდათ ეთქვათ, რომ ევრიპიდე, შექსპირი, ჰიუგო ცუდად სწერდნენ? რასაკვირველია, არა. მხოლოდ საქმე ის გახლავთ, რომ ეს მსაჯულები ცნობილ ორატორულ ფორმულებს იყენებენ და იმას კი არ დაგიდევენ — ეს სინამდვილეს შეეფერება თუ არა. აქედან ის გამომდინარეობს, რომ ვერ-გაგებული ავტორი და აგრეთვე გაუგებარი კრიტიკოსი მელოდრამას ჰხედავს ყველა იმ პიესაში, სადაც დრამატიული მოქმედება გაიკვანძება, ვითარდება და შემდეგ გაიხსნება.

ეს არის მართალია, ამის დასადასტურებლად მოვიყვან შემდეგ მაგალითს: გაზეთში წავიკითხე ერთი გამოჩენილი ავტორის შესახებ:

— ეს პიესა მხოლოდ მელოდრამაა. მაგრამ უნდა ვალიაროთ, რომ მეტად კარგად არის დაწერილი.

ეს იმასა ჰგავს, რომ ვთქვათ:

— ეს სიტხე მხოლოდ წყალია, მაგრამ ყუათზე მოჰყავს ადამიანიო.

ან კიდევ:

— ლამეა მაგრამ მზე გვინათებსო.

აი საღ-შეუძლია მიგვიყვანოს მახვილ-სიტყვაობას.

თუმცა უკვე მესმის როგორ მომძახიან:

— ჩვენ მელოდრამას ვუწოდებთ იმ პიესას, სადაც მელოდრამატიული სიტუაციებია მოცემული; მელოდრამატიულს კი ვეძახით ყველა იმ სიტუაციას, რომელიც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც მელოდრამა.

ეს ძალიან ცხადია და ნათელი. მაგრამ მე შეშინია, რომ თუ ასეთ ლოგიკას გავყევით, მაშინ შეიძლება ყველა ადამიანს ვუწოდოთ მკვლელის სახელი, რადგანაც მას შეეძლო მკვლელობა. ჩაედინა, იმიტომ რომ ხელები აქვს.

სინამდვილეში კი მელოდრამატიული სიტუაცია არ არსებობს. ასე რომ არ იყოს, მაშინ უნდა გვეგულისხმნა, რომ მელოდრამა იწყება იქ, სადაც მოქმედებაში ტანჯვა შემოიჭრება და რომ მთელი ცხოვრება მხოლოდ მელოდრამაა. ამისთანა მტკიცებებს აქსიომის ურყევებობა, რომ შეიძინა, მაშინ მხატვრის ასპარეზი მეტად ბუნდოვანი პოეზიითა და ქიმერებით შემოძისაზღვრებოდა. საბედნიეროდ თეატრში, ისე როგორც ფერწერაში, ქანდაკებაში, მუსიკაში, კომპოზიცია და შესრულება არის მხატვრული ნაწარმოების დამახასიათებელი ერთადერთი ელემენტი. ეპიზოდი, შემთხვევა ეს მხოლოდ საბაბია, საშუალება და არა მიზანი. ფედრა ადგილობრივი შემთხვევაა, რასინის მიერ სტილიზებული. ადგილობრივი, კერძო შემთხვევისაგან შეიძლება მხატვრული ნაწარმოები შეიქმნას. მხოლოდ თუ ერთის მხრით კერძო შემთხვევისაგან შეიძლება მხატვრული ნაწარმოების შექმნა, მეორეს მხრით არაფრისაგან არაფერი არ გაკეთდება.

ზოგი ზიზღისა და ზოგი შიშის გამო გვერდს უვლის კაცობრიობის მძიმე „მელოდრამატიულ“ მომენტებს და ამით ხეშობს ნამდვილ ადამიანურ გრძნობათა წყაროს, ადამიანურ დამოკიდებულებას, მოპყრობას, ადამიანურ მოქმედებასა და ქი-

დილს. ამით ის ემსგავსება იმ მოქმედებას, რომლისთვისაც მარმარილო მეტად მძიმე მასალაა და თან ჩვეულებრივი, მას კი სურს თავისი ნაქვებები ნისლისაგან გამოიყვანოს.

მთელი გაუგებრობაა, დილენტანტიზმის მიერ შექმნილი, აქ შეიძლება მარტო ერთ სიტყვას ემყარებოდეს...

და განა მართლა ამაყია მოქანდაკე, რომელსაც არა სურს მარმარილოზე მუშაობა? ან იქნებ შეიძლება, ის მხოლოდ უძლურია და სხვა არაფერი. ნისლი მართლაც რომ მეტად მსუბუქი და ადვილად დასამორჩილებელი მასალაა, მაშინ როდესაც მკვრივი მარმარილო, მიწიერი და მელოდრამატიული მარმარილო არ ემორჩილება დუნე ხელით. მომუშავე საჭრისს. ასეთ მასალასთან ბრძოლა საჭირო, რომ მან სინამდვილის სახე მიიღოს.

და თუ ეს სახეები გამოიკვეთა, თუ ისინი აღელვებენ მნახველს თავისი კაცობრიული, ადამიანური შინაარსით, მაშინ ავტორმა რატომ უნდა წამოისხას მოსასხამი კეისრისა და წარმოსთქვას, რომ ცრემლი მიტომ მოვწყვიტე ხალხსა, რომ „ძლიერი მანერა“ ვიხმარე?

არა. მან დიდის სიამაყით და დიდისავე თავმდაბლობით უნდა უთხრას თავის თავს, რომ მან წრფელი მანერა იხმარა, გულითალობა, გულწრფელობა, და ეს კი მანერა როდია, ეს სრულიად საწინააღმდეგოა იმისა, რასაც მეთოდი ეწოდება.

იმ ხელოვნებისათვის, რომელსაც უნდა ემოციები გამოიწვიოს, არავითარი „მანერება“ არ არსებობს. ამიტომ არც თეატრში არსებობს რაიმე „მანერა“. არის მხოლოდ ტემპერამენტი. არის თვით ცხოვრება. და ცხოვრება რომ არსებობს, ამისათვის ჩვენ ბეცი კრიტიკოსების დასტური არა გვჭირდება“.

ასეთი სიტყვებით ათავებს ფრანგი დრამატურგი ამ თავის კარგა მოზრდილ წერილს და ჩვენც ჭერჭერობით ამაზე შევჩერდებით.



ბ. ბუნიაშვილი

# ქართული თეატრი მენშევიკების დროს

(თეატრის ისტორიის მასალად)

1916 წელს ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებაში“ მოთავსებული იყო სახუმარო „კალენდარი“ ქართული თეატრის და ქართულ მსახიობთა არსებობის შესახებ:

მარიამობისთვე—მსახიობთა ოცნება.

ენკენისთვე—დრამატიული საზოგადოება იწვევს მსახიობთ.

ღვინობისთვე—პირობების შეცვლა. ქრისტეშობისთვე — დრამატიული საზოგადოების გაქცევა.

ინეარი—მსახიობთა ამხანაგობის შედგენა.

თებერვალი—დიდმარხვის სეზონის ფიქრი.

აპრილი—ამხანაგობის დაშლა.

მაისი—ნივთების დაგირავება.

თიბათვე—მოგზაურობა პროვინციაში.

მკათათვე—ფეხით დაბრუნება დედაქალაქში“.

ეს სახუმარო „კალენდარი“ ნათლად ხატავდა ქართული თეატრის მეტად მძიმე მდგომარეობას.

პროფესიული დასები არსებობდა მხოლოდ თბილისში და ქუთაისში. სეზონი იწყებოდა ოქტომბერში და მთავრდებოდა თებერვალში. ამ ხნის განმავლობაში იღებებოდა 50—60 წარმოდგენა. ეს იყო და ეს ქართული თეატრის არსებობისა და განვითარების მთავარი წყარო. გარდა ამ ორი პროფესიული თეატრისა საქართველოში კიდევ არსებობდა რამდენიმე დრამატიული წრე, სადაც თითო-ორიოლა მსახიობი და რეჟისორი ირჩენდა თავს.

ქართველ მსახიობთა საერთო რიცხვი 100 კაცს არ აღემატებოდა.

დიდი თავგანწირვა და საქმისადმი უსაზღვრო სიყვარული იყო საჭირო, რომ ამ პირობებში შენარჩუნებული ყოფილიყო ქართული თეატრის წარსული კულტურა და ნაციონალური სახე.

დროება შეიცვალა, თებერვლის რევოლუციამ დაამხო ცარიზმი, მაგრამ საქართველოს მართვა-გამგეობაში მენშევიკებმა მოიკალათეს.

ისტორიამ მრავალი საბუთი შეგვინარჩუნა იმის დასამტკიცებლად თუ რატანჯვა განიცადა ქართველმა ხალხმა მენშევიკური მთავრობის თარეშის შედეგად. ქვეყანა ეკონომიურად დაეცა, გადატყავდა.

დაკნინდა ქართული თეატრიც. თუ წინათ, დიდი წვალებით მაინც, სეზონის წარმართვა შეიძლებოდა, მენშევიკური მთავრობის დროს ამის შესაძლებლობაც აღარ იყო.

ქართული თეატრის დაქვეითების მიზეზი მართო ქვეყნის ეკონომიურად დაცემა როდი იყო. მენშევიკებმა თეატრი აითვალისწინეს. მენშევიკები არა თუ არ ფიქრობდნენ თეატრის დახმარებაზე, არამედ, პირიქით, სამარცხვინოდ თვლიდნენ ამ საქმისათვის მოეკიდნათ ხელი.

იმ დროინდელი ერთ-ერთი თეატრალურა მოღვაწე ა. ფაღავა თავის მოგონებებში სწერს:

„ჩვენს თეატრს მაშინ მეტად უარყოფითად უტყუროდნენ და სახელმწიფოს მაშინდელმა მესვეურებმა განაცხადეს: ჩვენ არ შეგვიძლია ვაღიაროთ სახელმწიფო თეატრად ჩვენი თეატრი, ვინაიდან იგი არ იქნება სახელმწიფოს პრესტიჟის შესაფერისი“.

ასე ამცირებდნენ ქართულ თეატრს და ქართველ აქტიორს ქართველი მენშევიკები, იმ თეატრს, რომელსაც ამშვენებდა ვასო აბაშიძე, ლადო მესხიშვილი, ნიკო გოცირიძე და მრავალი სხვა.

თავისი „პრესტიჟის“ შესაფერისად მენშევიკებმა მხოლოდ საოპერო თეატრი სცნეს, სადაც მთავრობის კომისარიც კი დანიშნეს. თეატრი გასახელმწიფოებრივად.

მაგრამ რას წარმოადგენდა ეს თეატრი?

თეატრის მმართველობა, „მაგალითად, იძულებული იყო დახმარებისათვის“ მიემართნა ინგლისის საოკუპაციო მმართველობისათვის და, ცხადია, ეს ფაქტი ვერაფერ პრესტიჟის დაცვად ვერ გამოდგებოდა.

თეატრის ღირექციამ ასეთი თხოვნით მიმართა ინგლისის მთავრობის მისიას, რომელიც საქართველოში ბატონობდა:

„ამოვწურე რა ყველა გზა, რომ რაიმე მაინც მეშვნა, მე; სახელმწიფო თეატრის ღირექტორი, უმორჩილესად ვთხოვ პატივცემულ მისიას, თუ არის შესაძლებლობა, მოგვცეთ რააც შეიძლება დაკლებულ ფასებში ამასთან დართულ სიამი დაწვრილებით ჩამოთვლილი მასალები. ჩემს ღრმა პატივისცემას გამოვთქვამ რა მისიასადმი, მე უნდა მოვავაზონ მას, რომ ჩვენი თეატრი ყოველთვის ცდილობდა გულმოდგინედ და მხატვრულად დაედგა ოპერები, რათა რამდენამდე შესაძლებელი ესთეტიკური კმაყოფილება მაინც განეცდევინებინა ჩვენი სტუმრებისათვის“. თუ რა „ესთეტიკურ კმაყოფილებას“ განიცდიდნენ იმპერიალისტური ინგლისის მხედრები საოპერო თეატრის წარმოდგენებზე, ამის შესახებაც არსებობს ცნობები. თეატრის ღირექცია არა ერთხელ განდა იძულებული მიემართნა მენშევიკური მთავრობისათვის საჩივრით საოპერო თეატრის წარმოდგენებზე დამსწრე ინგლისელ მხედართა შესახებ. ეს „ესთეტიკურად განწყობილი“ მაყურებლები წარმოდგენების მსვლელობის დროს ხულიანურად იქცეოდნენ—სწევდნენ თუთუნს, სტეხდნენ ღრიანცელს.

ამის შესახებ თეატრის ღირექციის საჩივრები უყურადღებოდ რჩებოდა, რადგან

მთავრობა ვერ უბედავდა ინგლისის საოკუპაციო ჯარის სარდლობას პროტესტის გამოხატვას ამ სამარცხვინო საქციელის გამო.

ეს ფაქტები ნათლად მოწმობს, თუ რა მლიქვნელობას ეწეოდნენ მენშევიკები ინგლისის იმპერიალისტებისადმი.

საინტერესოა, თუ რით გამოიხატა საოპერო თეატრის გასახელმწიფოებრივობა.

საქმე განისაზღვრა მხოლოდ კომისრის დანიშვნით. დანარჩენში საოპერო თეატრი არაფრით არ განირჩეოდა ძველი თეატრისაგან. იგი იჯარით იყო ვაცემული კერძო პირზე—ანტრეპრენიორზე. ამ პირობებში ძნელი იყო რაიმე გავლენის მოხდენა რეპერტუარისა და დადგმების გაუმჯობესების მხრივ.

მართალია, დადგმული იქნა ქართული ოპერები „აბესალომ და ეთერი“—ზ. ფალიაშვილისა, „თქმულება შოთა რუსთაველზე“—დ. არაყიშვილისა, „ქეთო და კოტე“—ვ. დოლიძისა, მაგრამ ამ ოპერების დადგმა დიდ დამსახურებად არ ჩაეთვლება მენშევიკურ მთავრობას. ოპერები წინა ხანებში იყო დაწერილი. ამ ოპერების დადგმა იყო კერძო ინიციატივა ანტრეპრენიორისა, რომელმაც ალლო აულო იმ მდგომარეობას, რომ ქართული ოპერების დადგმით შემოსავალი მეტი ექნებოდა.

თვით მთავრობას არაფრით შეუწყვია ხელი ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარებისათვის. მუსიკოსები დიდ გაჭირვებას განიცდიდნენ. ცნობილი კომპოზიტორი ნ. სულხანიშვილი 1919 წელს გარდაიცვალა მუდმივი გაჭირვებითა და შიმშილობით დაავადებული, ისე, როგორც ცნობილი მხატვარი—პრიმიტივისტი ნ. ფიროსმანიშვილი.

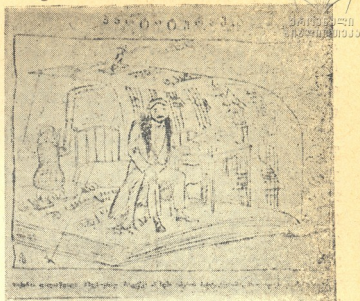
ქართული მუსიკის ერთ-ერთი უდიდესი ნოვატორი ზ. ფალიაშვილი, მიუხედავად მისი ოპერის წარმატებისა, მატერიალურად მეტად შევიწროებული იყო. ამის შესახებ კარიკატურაც კი იყო მოთავსებული იმდროინდელ ჟურნალში. ეს კარიკატურა ნათლად ასახავდა ფალიაშვილის უმწეო მდგომარეობას.

ზ. ფალიაშვილმა მისი ოპერის „აბესა-

ლომ და ეთერის“ დადგმის შემდეგ მადლო-  
ბის წერილი მოათავსა პრესაში. ამ წერილ-  
ში ხაზგასმულია ის მომენტი, რომ ოპერის  
დადგმაში მას ხელი შეუწყვეს მხოლოდ მის  
მა კოლეგებმა. მთავრობა სრულებით ნახსე-  
ნები არ არის, რადგან ავტორმა კარგად  
იცოდა, რომ მთავრობას არავითარი დამსა-  
ხურება არ მიუძღოდა ოპერის დაწერისა და  
დადგმის ხელის შეწყობაში.

ზ. ფალიაშვილი სწერდა: „მოქალაქე რე-  
დაქტორო! ნება მიბოძეთ თქვენი გაზეთის  
საშუალებით ჟღერმესი მადლობა ვუძღვნა  
სახელმწიფო თეატრის არტისტ-მომღერ-  
ლებს: ქ. შულგინისას, მოროზოვას, გრანელს,  
ვიშევირსკაიას, მანდენოვას, ა. ბ. ზალიბს-  
კის, სარაჯიშვილს, ინაშვილს, ქურხულს,  
ლორთქიფანიძეს, კურბატოვს, ჭუმბურიძეს,  
ფხალაძეს, ანტრეპრენიორს ევლახიშვილს,  
თეატრის კომისარს და რეჟისორს ალ. წუ-  
წუნავას, ზალცმანს, ბაუერზაკს და ვაკა-  
რეცს კორდებალეტიურთ. ბ. ბ. ბელსკის,  
კორშონს, ნიკოლაევს, გურესს, სახელმწი-  
ფო თეატრის გუნდს და ორკესტრს და სხვა-  
თა, რომელთაც დიდი შრომა და ენერგია  
მოახმარეს და ხელი შეუწყვეს ჩემი პირველი  
ქართული ოპერის „აბესალომ და ეთერის“  
დადგმას სახელმწიფო თეატრში და ამით  
გააორკეცეს მისი წინმსვლელობა. განსაკუ-  
თრებით მადლობის ღირსნი არიან ის არა  
ქართველი მომღერლები, რომელნიც, მიუ-  
ხედავად იმისა, რომ ქართული ენა სრუ-  
ლიად არ იცოდნენ, მაინც დიდის სიყვარუ-  
ლით და სინდისიერად მოექცნენ ჩემს ოპე-  
რას და სძლიეს მათთვის ამ მეტად რთულ  
საქმეს. იმედი მაქვს, რომ ეს ზემოხსენებუ-  
ლნი პირნი შემდეგშიაც არ დაიშურებენ  
შრომას და ამისთანავე სიყვარულით მოექ-  
ცივან ამათუიმ პირთა მუსიკალურ ნა-  
წარმოებებს პატივსაცემად იმ ხელოვნები-  
სა, რომელსაც საზოგადოდ ისინი ემსახუ-  
რებიან. ზაქარია ფალიაშვილი, ქ. თბილისი,  
2 თბათვე, 1919 წ.“

მენშევიკურ მთავრობას ამასთან ერთად  
არ ეზარებოდა გაეწია რელიგიური მუსიკის  
პროპაგანდა.



საოპერო თეატრში იმართებოდა სასუ-  
ლიერო კონცერტები. მმართველი პარტიის-  
მენშევიკების გაზეთი „ერთობა“ ერთ-ერთი  
ასეთი კონცერტის შესახებ სწერდა: „ჩვენ  
დიდი სურვილით ველით ამ ახალ სასულიერო  
კონცერტს, თუ რამდენად ტიპურად  
და ხელოვნურად არის დაწერილი ქართული  
ლიტურდია...“

დაეუბრუნდეთ დრამატიული თეატრის  
საკითხს.

როგორც მოვიხსენიეთ, ქართული დრამა-  
ტიული თეატრის არსებობა მენშევიკებმა  
თავისი „პრესტიჟის“ დაცემად სცნეს.

საზოგადოებრივი ინიციატივით თეატრის  
მოწყობა შეუძლებელი იყო. არსებული  
დრამატიული საზოგადოება ამ საქმეს ხელს  
ვერ ჰკიდებდა უძღურობისა და უსახსრობის  
გამო. ასევე უძღური იყო მსახიობთა კავში-  
რი, რომელიც აპირობდა თეატრის გაძლო-  
ლას.

დაქვეითებული თეატრის დასახმარებლად  
1919 წელს კერძო ინიციატივით ლატარია  
მოეწყო. ამ ლატარიის შემოსავალი უნივერ-  
სიტეტსა და თეატრს უნდა მოხმარებოდა.  
ისეთი დიდი საქმე, როგორც უნივერსიტე-  
ტი და თეატრი იყო, ლატარიის საშუალებით  
უნდა მოეწყობოდა... ასეთ დამცირებამდე  
მიდიოდა მენშევიკური მთავრობა საქმით,

სიტყვით კი თავის თავს ქართული კულტურის დიდ მოამაგედ რაცხდა.

მენშევიკური პარტიის გაზეთ „ერთობას“ არ რცხვენოდა ავტაცია გაეწია ამ ლატარიის სასარგებლოდ და რეცებტებსაც კი იძლეოდა. თუ რა ხერხებით უნდა გავრცელებულიყო ლატარიის ბილეთები.

ლატარიის შესახებ ის ერთ-ერთ სტატიასში სწერდა: „უნდა შევქმნათ ჩვენ შორის ერთგვარი ვალდებულება, რომელიც ყველა ჩვენგანს ბენდიერების თუ უბედურების დღეების აღსანიშნავად ბილეთების შექმნას დაავალებს. ეს შეიძლება მოხდეს ისეთ დღეებში, მაგალითად, როგორც არის: ნათლობები, ქორწილები, ქელეხები, დღეობები, ფსონები, სანაძლეობები, შერიგებები, ბანქოობა და სხვა...“

ვერც ამ ლატარიამ უშველა ქართულ თეატრს...

მხატვრული ინტელიგენცია მაინც დიდი ენერჯით იბრძოდა, რათა აღედგინა თეატრი. მოწინავე აღამიანები ვერ ურიგდებოდნენ მთავრობის მიერ თეატრისადმი უყურადღებობას და ამ საკითხის აბუჩად ავლდნენ.

დიდი ვია-ვაგლახით 1919 წლის მაისურულში შესაძლო გახდა თეატრის საკითხი განეხილა მენშევიკური „დამფუძნებელი კრების“ ხელოვნების კომისიას. ეს კომისია არსებითად არაფერს აკეთებდა ხელოვნების დარგში; მისი ფიქტიური არსებობაც დამახასიათებელია იმდროინდელი წყობილებისათვის კომისიამ განიხილა საკითხი თეატრის სახელმწიფოს მზრუნველობის ქვეშ აღიარების შესახებ და უარპყო ეს წინადადება. ამრიგად მენშევიკებმა ერთხელ კიდევ გამოამძღვენეს თავისი უარყოფითი შეხედულება ქართული კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დარგის-თეატრის განვითარებაზე.

მსახიობთა კავშირი თეატრის არსებობის საავტაციოდ აწყობდა „მსახიობის დღეებს“. ასეთი „დღე“ პირველად ჩატარდა 1919 წ. 2 იანვარს, მაგრამ მეტად უფერული გამოდგა. შემდეგ წელს 2 იანვარს კვლავ მოეწყო „მსახიობის დღე“. მსახიობთა კავშირმა შესძლო ერთდღიური გაზეთის

გამოშვება. ამ გაზეთში მოთავსებული რილები ნათლად ასურათებდნენ მხატვრული ინტელიგენციის აშკარა უკმაყოფილებას მთავრობისადმი თეატრის საკითხში.

დრამატურგი ნ. შიუტაშვილი სწერდა: „მთხოვთ—სთქვი რამ თეატრზე, მსახიობზეო... ეს ხომ ჩემთვის იქნება ჩამხჩვალის სახლში თოკზე ლაპარაკი... ისე არაფერია დღეს მივიწყებული და ნაგავში გადაგდებული, როგორც ხელოვნება... მსახიობნო... თქვენს გაძევება ცხოვრებიდან ეგრე განუკითხავად, ხეპრედ, უგვანოდ—ეს განდიდებული კაცუნების ზნეა! დღეს ყველას თქვენზე მეტი პასუხსაგები მოვალეობა უყისრნია ჩვენ ცხოვრებაში—ახში რამდენი უფრო გასაძევებელია თავისი შარვანდემოსილ სავარძლიდან, ვიდრე თქვენ თეატრიდან? ვითმინოთ—არა? მხოლოდ თქვენ ველარ გითმენთ! მსახიობნო, ნუ შედრკებით! ხელოვნების სხივებს დიდხანს ვერ გაუძღებენ კაცუნები, თითონვე მობუზრდებით პამპლაუქობა და ისევ თავდახრილნი მოვლენ—იბილონ თავიანთი უბადრუქობა თქვენს სახიობაში...“

ლევ. მეტრეველი აღასტურებდა, თეატრის სავალალო მდგომარეობას და სწერდა: „სირცხვილია, სირცხვილი ასეთი ყოფა“.

ვერც ამ გამოსვლებმა უშველეს თეატრს. მთავრობა კვლავ უყურადღებოდ იყო განწყობილი თეატრის არსებობის საკითხისადმი.

1920 წლის მაისში შესდგა ქართველ მსახიობთა პროფესიული კავშირის ყრილობა. იგი ოთხ დღეს მიმდინარეობდა. ყრილობაზე მთავარი საკითხი იყო ქართული თეატრისა და მსახიობის სვე-ბედი. ყრილობამ ორჯერ გაგზავნა დელეგაცია მენშევიკურ მთავრობასთან ამ საკითხზე, მაგრამ ცარიელი დაპირების გარდა ვერაფერი მიიღო.

დამახასიათებელია ამ ყრილობის დადგენილება, რომელიც ნათლად ხატავს თეატრის იმდროინდელ უმწურო მდგომარეობას.

„ქართველ მსახიობთა პროფესიული კავშირის მეოთხე ყრილობამ, გაითვალისწინა რა, საქართველოს დედა-ქალაქში ქართული თეატრის კარი ამოქოლილია და ილაჯ-

გაწყვეტილი ქართველი მსახიობი განუყოფად განიწირა უსახელო და ხელოვნური სიკვდილისათვის კერძოდ მაშინ, როდესაც მას თავისი უკანასკნელი სიტყვა ვერ უთქვამს და საუკუნით ვერ გადაუშლია თავისი პოტენცია ერისა და დემოკრატიის სამსახურად, დაადგინა: 1) უტყუარი და სწორი ცნობანი მიეწოდოს მთავრობას ქართველ მსახიობთა ავ-კარგიანობაზე, 2) ეთხოვოს ცენტრალურ საპროფესიო კავშირთა სეკრეტარიატს, რომ ხმა აღიმადლოს ქართველი მსახიობის შელახულ უფლებათა აღსადგენად და 3) ეთხოვოს, როგორც მთავრობას, ისე ხელოვნების კომისიას და დრამატული საზოგადოების გამგებებს, რომ შექმნან ისეთი ნორმალური პირობები, რომელნიც ააცდენენ ქართულ თეატრს ხელოვნურ სიკვდილს უკეთეს ხსენებული პირობები 1 მკათათვემდე არ იქნება შექმნილი, დავალოს საბჭოს, მოიწვიოს საგანგებო საზოგადო კრება კავშირის წევრებისა, ჩვენი მომავალი მოქმედების შესახებ.“

1920 წლის ზაფხულში დრამატიულმა საზოგადოებამ როგორც იქნა თავს იღვა 1920 — 21 წლის თეატრალური სეზონის გაძლოლა. სეზონი გაიხსნა, მაგრამ იგი მატერიალურად უზრუნველყოფილი არ იყო.

ბოლოს, 1920 წლის მიწურულში, მენშევიკურმა მთავრობამ დართო ნება, რომ ქართულ თეატრს სახელმწიფო თეატრის სახელწოდება მიეღო. ეს სახელი მხოლოდ იურიდიულად შერჩა თეატრს. ფაქტიურად კი მთავრობა თეატრს თითქმის არაფრით არ დახმარებია.

ზედმეტია ლაპარაკი, რომ ამ ნაცოდვილარ თეატრალურ სეზონში შეუძლებელი იყო ფიქრი თეატრისათვის რაიმე ახალი ფორმის მიცემაზე, ახალ რეპერტუარზე. ამის ძალა სრულებით არ შესწევდათ არც მთავრობის მესვეურთ და არც მათი მეოხებით მიქსტებულს და გაპარტახებულ ქართულ თეატრს. დაიდგა რამდენიმე ძველად პიესა, ძველივე ნატურალისტური სტილით, მეტად ლარიბი ვაფორმებით.

1921 წ. 2 იანვარს კვლავ ჩატარდა „მსახიობის დღე“. ამ დღესაც შესაძლო ვახტანგ ერთდღიური გაზეთის გამოშვება. ამ გაზეთში ერთგვარად შეჯამებული იყო ქართული დრამის რამდენიმე თვის მუშაობა და კიდევ ერთხელ გამოთქმული იყო გულისწყრომა მთავრობისადმი, რომელიც კვლავ გულგრილად უყურებდა თეატრს და მის განვითარებაზე არ ზრუნავდა.

შ. დადიანი სწერდა: „ბოლოს და ბოლოს ჩვენ, მსახიობებმა დავამტკიცეთ ძალიან უმადური საქმე, რომ ორჯერ ორი ოთხია. დღევანდელ სექტაკებში ამიქ დამტკიცება ერთგვარი ვაჟკაცობაა...“

ნ. შიუტაშვილი სწერდა: „ნუ გეგონებათ, ვინემ დღეს ჩვენი მსახიობი განებივრებული იყვეს და მის მუშაობას ხელს არა უშლიდეს-რა! პირიქით, დიდს გაჭირვებას განიცდის დღესაც მსახიობი და სცენაზე მუშაობაც ვერ ისეთ პირობებშია, რომ მხოლოდ რკინის აგებულობას შეუძლიან მისი ატანა! სურდო, ხველა, ყელის და ფილტვების ავადმყოფობა... ოტელოს ხელსახოცი ვერ მოუშორებია ცხვირიდან, გაციებული ხმა ვეღარ მისდევს ტემპერამენტს. გულმოსული ოტელო იქნევს თავს, გაქცევა უნდა სცენიდან...“

ასე დამთავრდა ქართველი მენშევიკების „მოღვაწეობა“ თეატრის განვითარების საქმეში. სამი წლის განმავლობაში მენშევიკები უძლურნი გამოდგნენ რაიმე ღირსშესანიშნავი ნაბიჯი გადაედგათ თეატრალური კულტურის ხელის შეწყობისა და განვითარებისათვის.

1921 წლის თებერვალში ბოლო მოელო მენშევიკების უზურბატორობას. ქართველმა ხალხმა თვით მოიპოვა ძალა-უფლება და დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება.

ისტორიას ჩაბარდა ის მწარე წლები, რომელიც განიცადა ჩვენმა თეატრმა მენშევიკების ბატონობის დროს. დაიწყო ახალი, საბჭოთა ხანა ჩვენი თეატრის განვითარებისა.







ი. ანიკოლოზიძე

## აღ. ჭავჭავაძის სახელობრივი ბინა თბილისში

თბილისში ალექსანდრე ჭავჭავაძის საცხოვრებელ ბინის შესახებ რამდენიმე ცნობა არსებობს. ერთ პირველთაგანს ჩვენ ეხვდებით გრიბოედოვის წერილში ბულგარინისადმი. ალწერს რა თავის განცდებს ა. ჭავჭავაძის უფროსი ქალიშვილთან, ნინოსთან დაქორწინების შესახებ, გრიბოედოვი ვრცლად ალწერს იმ ადგილს, სადაც მოხდა ეს ამბავი—ეს იყო ჭავჭავაძის უახლოესი მეგობრის ანკერდოვის ოჯახობის სახლი. აქვე გრიბოედოვი წერს: „მისი (ნინოს) დედის სახლი აქვეა, ჩვენ იქ შეუხვით, შევედით ოთახში“. ეს მოხდა 1826 წლის ივლისის შუა რიცხვებში.

ანკერდოვების ამ ბაღის ადგილმდებარეობის შესახებ არსებობს სხვა ცნობა. ეს არის ერთი თანამედროვის აღწერა, რომელმაც 1829 წელს იხაზულა თბილისი და გამოაქვეყნა თავისი მოგონებები ჟურნალში „Библиотека для чтения“. თბილისის ბაღების ბრწყინვალე აღწერის დროს, იგი სხვათაშორის წერს: „ვენახებს შორის საუკეთესოდ აქ ითვლება არტილერიის ყოფილ უფროსის ანკერდოვისა. ამ შაღთან ზედ სახლზე, როგორც ფრინველის ბუდე, ჩამოკიდებულია წმინდა დავითის ქალთა მონასტერი.“

აი თითქმის ყველა ის მოკლე ცნობები, რომელიც წარსული საუკუნის 20-იანი წლების ბოლოს ეკუთვნის. ამ ცნობების მიხედვით შეიძლება მხოლოდ დაახლოებით წარმოდგენა ვიქონიოთ ამ ორ სახლის ადგილმდებარეობაზე—ისინი იმყოფებოდნენ მთაწმინდის ძირში.

ახლა, არსებული ახალი ცნობების საფუძველზე, უკვე შეიძლება ზუსტად იქნას გამოარკვეული, სად იმყოფებოდა და რას

წარმოადგენდა ჭავჭავაძის სახლი თბილისში.

წარსული საუკუნის 30-იან წლებში რუსთაველის პროსპექტი, წინა დოლოვინის პროსპექტად წოდებული, წარმოადგენდა, მასთან ახლოს გაშენებული სახლების უკან მხარეს და მხოლოდ იწყებოდა მისი გაშენება. პროსპექტი გაშენდა მეტადრე მთავარმართებელ გენერალ დოლოვინის დროს, რისთვისაც მას მამინვე ეწოდა დოლოვინის სახელი. მთელი ეს მხარე იწოდებოდა გარეუბნად. ყველაზე განაპირა სახლად ამ ქუჩაზე 30-იანი წლების ბოლოში აიგო ჭავჭავაძეების ორსართულიანი სახლი, რომელიც სასტუმროდ იყო გადაქცეული. მასში იყო 18 ოთახი, რომლებიც გაერთიანებული იყო ღერფნით, ქვემო სართულში კი იმყოფებოდა ქვით ნაშენი 9 დუქანი (მალაზია).

გარეთ უბანში ყველაზე ცოცხალი ქუჩა იყო საკომენდანტო ქუჩა (ახლა გრიბოედოვის ქ.), რომელიც დოლოვინის ქუჩის პარალელურია იყო. სწორედ ამ ქუჩაზე ცხოვრობდა ალ. ჭავჭავაძე თავის საკუთარ სახლში, რომელიც მდებარეობდა ზემო აღწერილ სახლის გვერდით.

ჭავჭავაძის სახლი გასაკვირველი იყო თავისი გრანდიოზულობით და სიმდიდრით. საკომენდანტო ქუჩის მხრიდან იგი იჭერდა ფასადით 20 საეენს და ჰქონდა 2 სართული. მთელი ეს სახლი ჭავჭავაძის გამოყენებული ჰქონდა ბინად. მდიდრად მოწყობილი შესავალი კარით შედიოდათ ქვედა და შემდეგ ზედა სართულში. ქვედა სართულში 6 ოთახი იყო თავისი კუთვნილებით, ზეითაში—დარბაზი და 4 ოთახი სახლის მრავალი კუთვნილებით (საბუფეტო, სახ-



ლის შესავალი, სამოახლო ოთახები და სხვ.).

ჭავჭავაძის სახლი თითქმის მთელ კვარტალს იკავებდა. საკომენდანტო ქუჩასა და გოლოვინის პროსპექტზე ფასადი ჰქონდა 20 საეწივე; გვერდით ცარიელი ადგილები იყო. ერთერთ ამ ადგილზე (სადაც ეხლა ჭავჭავაძის ქუჩაა), ეზოს სივიწროვის გამო, სადაც საჯანიბოც იყო გამართული, 1841 წელს პოეტმა მოაწყო, როგორც თვითონ წერდა, თავისი „საკამბეჩო“ და სარაია. იმ ხანებში ეს ადგილი სადავოდ ითვლებოდა ხაზინასა და ჩინოვნიკ გამაზოვს შორის. მაგრამ უკვე 1844 წელს ეს ადგილი ქუჩად აქციეს და მისცეს სახელწოდება ჭავჭავაძის საპატივცემლოდ (ჭავჭავაძის სახელი დღემდე შერჩა ამ ქუჩას).

1841 წ. პოეტმა მიმართა კავკასიის მთავარმართებელს თხოვნით, რომ ეს ადგილი დაეთმოთ მისთვის ეზოს სივიწროვის გამო, მაგრამ რადგან განზრახული იყო ამ ადგილას ქუჩის მოწყობა, თხოვნაზე უარი ექცა.

მიუხედავად დიდი ფართობისა, რომელიც ეჭირა ჭავჭავაძის სახლს, იგი მიიწვდილობდა თავის სამფლობელოს გაფართოებას. (ჭავჭავაძის სახლი ეხლაც კი ადვილად გამოიკნობა იმ სახლის კონტურით, რომელიც ააშენა წარსული საუკუნის 90-ნი წლების დასასრულს ნავთის მრეწველმა არაქელოვმა—ახლა ამ შენობაში იმყოფება პროფკავშირები).

ჭავჭავაძის კლავინოების აქ შეადგენდა სამი სახლი: ერთი დუქნებით გამოდიოდა გოლოვინის პროსპექტზე, მეორე—საკომენდანტო ქუჩაზე, და მესამე—ამ ორ ქუჩას შორის. ყველა სამი სახლი ერთმანეთთან დაკავშირებული იყო. ამ სახლებიდან ერთი ეკუთვნოდა პოეტის შეუღლე სალომეს, ორბელიანის ქალიშვილს. აქვე იყო მოწყობილი ორანჟერეია ბაღთან, რისთვისაც ჭავჭავაძემ შექმნა აუზი, სადაც წყალი მოდიოდა მთაწმინდიდან. ჭავჭავაძის სახლში იყო მშვენიერად მოწყობილი თაღიანი სარდაფები. ამ სარდაფებში იგი ინახავდა



ალექსანდრე ჭავჭავაძე

თავის ბაღების ღვინოს, და მთელი ეს საქმე დაყენებული ჰქონდა კომერციულად.

1835 წელს, როდესაც ჭავჭავაძე მთავრობის საწინააღმდეგო 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობისათვის იმყოფებოდა პეტერბურგის გადასახლებაში, მან მოახერხა თავისი მამულის გირაოს ქვეშ სესხად აეღო 300 ათასი მანეთი (ასიგანაცხებით), და როგორც ეტყობა, სამშობლოში დაბრუნებისას ეს ფული დახარჯა თავისი სახლების რემონტზე, მათში კომფორტის მოსაწყობად, დუქნების გასაშენებლად და კომერციული საქმეების დასაწყებად.

ჭავჭავაძის ერთი თანამედროვე, მისი თანამოსამსახურე ა. ფადეევი თავის მოგონებებში საკმაო ადგილს უთმობს მას. „ჭავჭავაძე,—წერს იგი,—ცხოვრობდა ხელგამკვილიად და მხიარულად, ადგილობრივი მდიდარი მემამულისა და რუსი გენერლის ფართო, უზრუნველი ცხოვრებით. მისი სახლის კარები მუდამ იყო ღია აუარებე-

ლი ნათესავეებისათვის, მეგობრებისათვის, ნაცნობებისა და სტუმრებისათვის, რომელნიც იქ მხიარულობდნენ და ცეკვავდნენ. ამ სახლში თავადის უფროსი ქალიშვილი ლამაზი ნინო ალექსანდრეს ასული ცოლად გაჰყვა გრიბოედოვს; აქვე მოხდა ქორწილი მეორე ქალიშვილის ეკატერინე ალექსანდრეს ასულისა სამეგრელოს მთავარ თავად დადიანთან. ყველაფერი, რაც ქი პეტერბურგიდან ჩამოდიოდა რიგიანი და წარჩინებული, ახალი და ძველი, თავადის სასტუმროს კუთვნილებას წარმოადგენდა. ეს სასტუმრო საუცხოოდ იყო გამოყრული ანტიკური შპალერებით, სადაც გამოჩატული იყო სცენები მითოლოგიიდან. ამბობდნენ, ვითომ ეს შპალერები რუსეთის დედოფალმა იმპერატორმა ეკატერინემ აჩუქა თავად ალექსანდრე ჭავჭავაძის მამას.

სასტუმრო და პატარა ოთახი მის გვერდით დამშვენებული იყო მაშინ თბილისში ერთადერთი მთლიანი სარკის შუშებით ფანჯრებში.

1846 წლის დასასრულს ალ. ჭავჭავაძე გარდაიცვალა, უაზრო შემთხვევამ მოიტაცა საქართველოს დიდი პოეტის სიცოცხლე. როგორც გადმოგვცემენ, სეირნობას დროს ეტლის ცხენებს რაღაცის შეშუაებით, გაქანებულან და გადმოუპირქვევებით ეკიპაჟი. ჭავჭავაძემ გაიტეხა თავი ტროტურარზე. რამდენიმე საათის შემდეგ

იგი გარდაიცვალა. საერთო წუხილი გამოიხატებოდა თბილისის ყველა მოქალაქეთა სახეზე, როდესაც მის ცხედარს მისვენებდნენ. დიმიტრი ყიფიანმა მაშინდელ გაზეთ „კავკაზში“ მოათავსა მგრძნობიარე ნეკროლოგი. იმ სახლის ბუდი, რომელსაც ასეთ დიდ ყურადღებას აქცევდა განსვენებული, არა ნაკლებ სამწუხარო იყო. პოეტის მემკვიდრეს დავითს, რომელიც სამხედრო პირი იყო, ეტყობა არ შეეძლო სახლის რთული მეურნეობის წაძღოლა და გაყიდა იგი, ნასყიდობის სიგელით რომელიც დადებული იყო 1848 წ. აგვისტოში, დავით ჭავჭავაძემ 3 სახლი, მემკვიდრეობით მიღებული თავისი განსვენებული მშობლისაგან, მან 32.000 მანეთად მიჰყიდა ვიღაც „ქალაქ შუშის მოქალაქეს“ ნაიკტა შახმურადოვს, მაშინ ჭავჭავაძის ოჯახმა დატოვა თავისი ბინა, რომელიც გაქირავებულ იქნა.

სახლი, რომელიც გამოდიოდა გოლოვინის პროსპექტზე, დარჩა სასტუმროდ. ლერმონტოვის მოსამსახურის—ქრისტეფორე სანიკაძის გადმოცემით, ლერმონტოვი 1840 წ. თბილისში ყოფნისას ცხოვრობდა ამ სასტუმროში, რომელსაც შემდეგში დაერქვა „პარიზი“. ალ. ჭავჭავაძის დროს აშენებული არც ერთი სახლისაგან ახლა არაფერი არ დარჩენილა. ახალი სახლის აგებისას, 90-იანი წლების დასასრულს, ახალმა პატრონმა დაანგრია ყველა ძველი შენობა.





6. პიჭაძე

# „უდანაშაულო დამნაშავენი“ აჭარის თეატრი

შ. ხომერიკი აჭარის სახ. თეატრის ერთ-ერთი ნიჭიერი რეჟისორია. ეს მან დაამტკიცა ჯერ „კოლმეურნის ქორწინების“ შესანიშნავი დადგმით, ხოლო ამჯერად—რუსული დრამატურგიის კლასიკოსის ა. ნ. ოსტროვსკის პიესის დადგმით.

„უდანაშაულო დამნაშავენი“ ხომერიკის დადგმით არ არის სპექტაკლი მარტო დაკარგული შვილისა და მისი დაჩაგრული დედის შესახებ. „უდანაშაულო დამნაშავენი“ ამასთანავე არის ღიდი ტილო, რომელიც იძლევა მსახიობთა ცხოვრებისა და მუშაობის ყოველად დუხჭირი პირობების მკაფიო სურათს ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. დაბოლოს, „უდანაშაულო დამნაშავენი“ არის სპექტაკლი, რომელიც ოტრადინა-კრუჩინინებისა და ნუნამოვების დრამას ხსნის ფულით.

რეჟისორმა პიესა გახსნა სწორად. შემსრულებელ მსახიობებს მიცემული აქვთ ერთიანი გეზი. „თავისთვის“ და „თავისებურად“ თითქმის არაფერ არ თამაშობს. მიღწეულია ისიც კი, რომ ორი სხვადასხვა სტილის მსახიობში—ნუცა ფხაკაძე და ლილი აფხაზავა ქმნიან ერთ სახეს იმ საჭირო განსხვავებით, რომ აფხაზავას ოტრადინა ფარდის ახდისას გვევლინება როგორც ჭკუიანი, სერიოზული და ამავე დროს მხიარული ახალგაზრდა ქალი; მისთვის ის ლოდინით ჩამოწოლილი სევდა, რაც

ჯერ თვით ოტრადინას შეიპყრობს და შემდეგ ბოლომდე განუშორებელი თანამგზავი გახდება კრუჩინინასი, თანდაყოლილ თვისებას არ წარმოადგენს.

სპექტაკლის წარმატების ერთერთ მნიშვნელოვანი პირობაა როლების შესაფერი განაწილება.

აფხაზავა—ოტრადინა.

ამ მსახიობის მიერ ღღემდე სხვადასხვა დადგმებში მომზადებული როლები თავისე-



კრუჩინინა  
მუროვი

ნუცა ფხაკაძე  
ა. მგელაძე



ნუნამოვი

მ. ბინიკაძე

ბური რეპეტიცია იყო იმისათვის, რომ მას სრულყოფილად წარმოედგინა ახალგაზრდა დედა, რომელიც მომავლის იმედით ცხოვრობს, რომლისთვისაც ჩვეულებრივი მდგომარეობაა სიცილი, სიმღერა, რომლისთვისაც არაფერი ადამიანური უცხო არ არის.

მაგრამ, აი მან იქვი შეიტანა ქმრის ერთგულებაში. ის იღრუბლება, სატირლად ემზადება. ეს ჭერ არ არის სასოწარკვეთილების ტირილი. სასოწარკვეთა, დედის გულის ვულკანისებური ამოხეთქვა თავს იჩენს მაშინ, როცა ოთახში შემოიჭრება ბავშვის გამზრდელი და მოიტანს სამწუხარო ამბავს — ბავშვი კვდებაო.

„ახლა კი თავისუფალი ბრძანდებით!“ — დამამცირებელი ირონიით, თავშეუკავებელი ზიზლით მიმართავს ის მოღალატე ქმარს და აღღვებული გარბის მომაკვდავი შვილისაკენ. განსაკუთრებით ეს ადგილი შესანიშნავის ოსტატობით აქვს გაკეთებული ლ. აფხაზავას.

გავიდა ჩვიდმეტი წელიწადი.



პროვინციის ქალაქის საზოგადოებრივ ცენტრში დააყენა ცნობილი მსახიობი ქალის კრუჩინინას ჩამოსვლამ. რაოდენი სიღარბისლე შემოაქვს სცენაზე ნუცა ფხაკაძეს. მაყურებელი უკვე იმსკვლება კრუჩინინასადმი პატივისცემის გრძნობით. და ამ პატივისცემას გულწრფელი თანაგრძნობა და სიბრალული ემატება, როცა გაიგებ, რომ ეს ქალი (კრუჩინინა), რომელზედაც ლაპარაკობს მთელი რუსეთი, სწორედ ის ოტრადინაა, ლილი აფხაზავამ რომ შესანიშნავად განასახიერა პირველ მოქმედებაში.

ფხაკაძე — კრუჩინინა მეტად თავშეკავებულია. ის ერთი წუთითაც არ ჰღალატობს თავიდანვე აღებულ გზას — სიძუნწეს ექსტრემსა და მიმიკაში, თავშეკავებულობას, მოჩვენებით სიმშვიდეს. ის მართლაც რომ კრუჩინინასებურად ზედება ნუნამოვისა და შმაგას უხეშ შემოჭრას სცენაზე. მსახიობს ბევრი მიზანსცენა, — სასოწარკვეთა გაღიზიანებას გასვლისას, პირშექცევით ღვომა მუტრვის წინაშე, სახის მობრუნება სიტყვებზე — „ახლა უგრიმოდ ვარ, რას ხედავთ“, უძრავი პოზა და თვალბრუნების ირონიული დახურვა, დამცინავი, დამამცირებელი მწარე ლიმიტი. — შესანიშნავად აქვს გაკეთებული. მაგრამ ფხაკაძის თამაშში აქა-იქ მინც იგრძნობა რალაცნაირი დაღლილობა. მაყურებელი თითქოს გრძნობს, რომ დაიღალა არა კრუჩინინა, არამედ მისი როლის შემსრულებელი. როგორღაც არ გაკამყოფილებთ სიტყვები — „სად არის ჩემი შვილი“. აქ საჭიროა მეტი სიმტკიცე, მეტი კატეგორიულობა, დაყინებითი მოთხოვნა.

ძლიერ კარგად აქვს ფხაკაძეს დამუშავებული მონოლოგები, განსაკუთრებით სცენა, სადაც იგი ცდილობს გამოიწვიოს დაკარგული შვილის სახე — მაყურებელთა დარბაზისაკენ რომ მობრუნდება, ხელს სივრცეში გაიშვებს თვალი ცრემლებით აუბრწყინდება და გაიძახის: „აი, აი, ის... ცაცებს მიქნევს... ლოყები დასწითლებია“...

ნუნამოვი... უთვისტომო „ღობისძირე-

ლა“, ცხოვრებისაგან გათელილი, შეურაც-  
ყოფილი ადამიანი. ქვეყანა მისთვის დედი-  
ნაცვალია. დედა არა ჰყავს. მას ადამიანე-  
ბისა არა სჯერა. მისთვის უცხოა კაცთ-მო-  
ყვარება, ტკბილი სიტყვა, ალურსი...

ძლივს ვნახეთ ხინიკაძე მისთვის შესაფერ  
როლში.

კარგია ხინიკაძის ტლანქი შემოჭრა შმა-  
გასთან ერთად კრუჩინინას ოთახში. უფრო  
კარგია ის მომენტი, როცა იგი მოჯადოე-  
ბული ამ „კარგი ადამიანით“, თანდათანო-  
ბით მოღებდა და ეთანხმება კრუჩინ-  
ნინას, რომ ქვეყნად არიან კეთილი  
ადამიანებიც. გულწრფელია და დამაჯე-  
რებელი ის მესამე მოქმედებაში, როცა  
ექომაგება კრუჩინინას მილოვზოროვთან და  
კორინკინთან. ბოლო მონოლოგში კი, სა-  
დაც ის წარმოსთქვამს სადღეგრძელოს „იმ  
დღეებისას, რომლებიც უბატრონოდ სტო-  
ვებენ თავიანთ შვილებს“, და როცა მასში  
კრუჩინინა საბოლოოდ იცნობს შვილს—მსა-  
ხიობი ხინიკაძე აღის დიდ მხატვრულ სი-  
მალღებზე.

ერთი შენიშვნაც.

ხინიკაძის გარეგნობა, ჩაცმულობა არ შე-  
ეფერება ნეზნამოვს. „თქვენი წარმოდგე-  
ნით,—ეუბნება დუდუკინი კრუჩინინას,—  
შემოვა ანგელოზებით მოციხარი სახის, თმა-  
ხუტუტა ყმაწვილი... და უცბად კი შემობ-  
რაგუნდება გაჩეჩილი მაწანწალა, გაუპარ-  
სავი, როგორც აი, ჩვენი ნეზნამოვი. იაფფა-  
სიანი თამბაქოს და არაყის სურნელებით.  
არ იქნება ნატურალიზმისაკენ მოწოდება  
თუ შევნიშნავთ, რომ ეს არ ჩანს ხომერი-  
კის დადგმაში, სადაც ნეზნამოვი წარმოდ-  
გენილია არა „გაჩეჩილ და გაბურგნულ მა-  
წანწალად“, არამედ მეტად ლამაზ და მიმ-  
ზიდველ ახალგაზრდად. არ შეიძლება ეს  
უმნიშვნელო წვრილმანად მივიჩნიოთ, რად-  
გან, ბოლოსდაბოლოს, იმიტომაც ხომ გა-  
ურბიან და აბუჩად იგდებენ ნეზნამოვს,  
რომ ის ასეთია.

მესამე „უღიანაშაულო დამნაშავე“ — ეს  
არის შმაგა, რომელსაც ანსახიერებს მსახიო-  
ბი ი. კაიკაციშვილი. შმაგა კომიკური რო-



შმაგა

ი. კაიკაციშვილი

ლია, მაგრამ ამ კომედიაში ბევრია დრამა-  
ტიულიც. კაიკაციშვილი კომედიური ჟან-  
რის მსახიობია. მოსალოდნელი იყო, რომ ეს  
დრამატული სცენებიც კომიკურ ხაზებში  
განვითარდებოდა. ეს ასე არ მოხდა. კაიკა-  
ციშვილმა როლი ძირითადად სწორად გახ-  
სნა. მან შმაგა წარმოავიღინა არა მარტო  
როგორც ექსცენტრიკოსი, არამედ, აგრეთ-  
ვე, როგორც ადამიანი, რომელიც ბუნებით  
კი არ არის ასეთი, არამედ გარემომ აქცია  
ასეთად, პირობებმა გახადეს სხვების სასა-  
ცილოდ; ადამიანი, რომელიც ზოგჯერ მწა-  
რედ ჩივის ხოლმე თავის დუხჭირ ბედზე.  
ამ მხრივ აღსანიშნავია კაიკაციშვილი განსა-  
კუთრებით მესამე მოქმედებაში, სადაც ის  
ახერხებს თავისი შმაგა, რომელიც აქამდე  
სიცილს იწვევდა, შეგაბარალოთ და შეგა-  
ყვაროთ კიდევ.

ერთი კია: საჭირო იყო მეტი ბოჰემურო-  
ბა. ეს შეეძლო კაიკაციშვილს. პალტოს და-  
კეცვა—ისე უნდა ტარდებოდეს, რომ მა-  
ყურებელმა სთქვას—აი, წაიღო გასაყიდად.



კორინკინა

მ. ქორელი



ოტრადინა

ლ. აფხაზავა

როგორღაც გაუგებბარია შმაგას ჩხუბი მთვე-  
რესთან. ეს მომენტი არაა სწორად გახსნი-  
ლი. „მოვარეზე ვარ გაჯავრებული“—ეს  
იმას ნიშნავს, რომ შმაგამ მილოვზოროვი  
აბუჩად აიგდო და იმის ნაცვლად, რომ ეთ-  
ქვა—განა არ იცი, შებრიყვო, რაზედაც ვარ  
გაჯავრებულიო?—ქარაგმებს მიმართა.

აჭარის სახელმწიფო თეატრის მსახიობთა  
შორის მედეა ქორელს უდაოდ ერთერთი  
საპატიო ადგილი უნდა მივაკუთვნოთ. ქო-  
რელის კორინკინა სულმდაბალი ადამიანია,  
ღვარძლიანი და ჭორიკანა. ჩვენ გვინახავს  
ქორელის მიერ იშვიათის ოსტატობით და-  
ხატული კაკალა „კოლმეურნის ქორწინება-  
ში“.

არც ერთი მიზანსცენა, არც ერთი ნაბი-  
ჯი, არცერთი სიტყვა მსგავსებას არ იწვევს.  
აი, რითია მოსაწონი ქორელის თამაში. „რას  
ღაძრვის რუსეთში და ჩვენ ქლუკმა პურს  
გვართმევს!“—აი, კორინკინას კრუჩინინა-  
სადმი დამოკიდებულების გასაღები. ეს სიტ-  
ყვები მსახიობის მიერ ისე ღვარძლიანადაა  
წარმოთქმული, რომ ზგი როლს სწორედ  
აქედან ხსნის და მართებულადაც.

ბ. ზაქარიადის დუდუყინი უკვე მომწიფე-  
ბული და მაღალმხატვრული გემოვნების  
მქონე მსახიობის მიერ დახატული სცენიუ-  
რი სახეა.

კარგია ა. მგელაძის მუროვიც, განსაკუთ-  
რებით მესამე მოქმედებაში—კრუჩინინასთან  
პირისპირ შეხვედრისას. მგელაძემ შესძლო  
მოეცა ფულითა და სიმდიდრით გარყვნილი,  
ცბიერი ადამიანის სახე. მგელაძის მუროვი,  
როგორც გარეგნობით, ისე სიტყვითა და  
მოქმედებით მსხვილი მემამულეა, გავლენიანი  
პიროვნება, როგორც მას უწოდებენ.  
მედიდურიც, მაგრამ მისი ეს მედიდურობა  
უკვე ითვლება კრუჩინინასთან პირველი შე-  
ხვედრისას. მუროვის დაცემა კრუჩინინას  
ფეხთქვეშ მოხერხებულად გაკეთებული  
სცენიური ტრიუკია.

შესანიშნავად შეასრულა გალჩიხას როლი  
ელ. ჭუმბურაძემ. სიამოვნებით უნდა აღი-  
ნიშნოს, რომ მისი სახით აჭარის თეატრს  
კარგი ძალა შეემატა.

ა. სარჯველაძის მილოვზოროვი უთუოდ მოიგებდა, რომ მას ცოტათი შეენელებინა კომიკური ხაზები თავის თამაშში. ა. მელექ-სოშვილის შელაენამაც ბევრი წააგო იმით, რომ მსახიობი ტექსტს როგორღაც ამღერებს. კარგია თ. თავღიშვილი (ანუშკა) და შ. ხორავა (ივან).

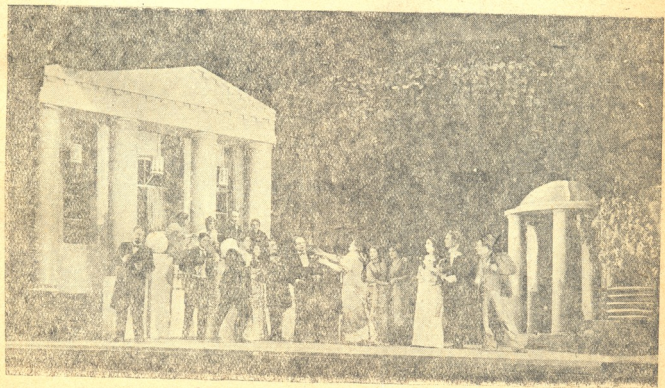
მდგომარეობის შესატყვისად ეღერს მუსიკაც (კომპოზიტორი რეს. დამს. არტიტი ა. ფარცხალაძე). განსაკუთრებით კარგადაა გაკეთებული შმაგას სიმღერის აკომპანიმენტი მეოთხე მოქმედებაში. კარგია მეოთხე მოქმედების დეკორაციაც (მხატ. სოვეტოვი).

„უღანაშულო დამნაშაენი“ აპარის სახელმწიფო თეატრის შემოქმედებითი ძალეების ზრდისა და დევაჟკაციების შესანიშნავი დამონსტრაციია.



დუღუკინი

ბ. ზაქარიაძე



„უღანაშულო დამნაშაენი“ აპარის სახ. თეატრში





პ. კალანდაძე

# „პატარა კახი“ ჩოხაგაურის თეატრი

ჩოხატაურის სახელმწიფო საკოლმეურნეო თეატრმა უკანასკნელ ხანებში საფუძვლიანად გარდაქმნა შემოქმედებითი მუშაობა. თეატრის კოლექტივმა მაცურებლებს უჩვენა ისეთი შესანიშნავი დადგმები, როგორც არის „მუქურა“ და „შური“; ამ დადგმებით თეატრის კოლექტივმა მაცურებელთა შორის საკმაო ნდობა და ავტორიტეტი დაიმსახურა.

აკაკი წერეთლის ცნობილი დრამატული პოემა „პატარა კახი“-ს დადგა ჩოხატაურის თეატრში ეკუთვნის ახალგაზრდა რეჟისორის თედო წეროძეს, რომელსაც დრამის მომზადებისას ზუსტად გაუთვალისწინებია მეთვრამეტე საუკუნის დროინდელი ქართველი ხალხის ყოფა-ცხოვრებითი ტრადიცია. მან

დამაჯერებელ ფორმებში გადმოსცა ქართული ხალხის თავგანწირული ბრძოლა მოძალადე დამპყრობელთა წინააღმდეგ.

16-17 წლის პატარა კახს განცვიფრებამი მოჰყავს მთელი ქართველი ხალხი იმ სახელოვანი თავგანწირული გმირობისათვის, რომელსაც ის იჩენდა მტრების წინააღმდეგ ბრძოლაში. პატარა კახის-ირაკლი მეორის, როლს შესანიშნავად ასრულებს თვით რეჟისორი თედო წეროძე.

ის რეალურ ფორმებში ასახავს იმ ტრაგედიას, რომელსაც ირაკლი მეორე განიცდიდა საქართველოს მაშინდელი მდგომარეობის გამო.

მთავარი გმირი გელა, რომელმაც მთელი თავისი ახალგაზრდობა შესწირა საქართველოს ეროვნული თავისუფლებისათვის ბრძოლას, უკვე ღრმად მოხუცი და ბრმაც არ იტყვის გულს და მოუწოდებს ქართველ ხალხს მტრების წინააღმდეგ საბრძოლველად. აი, პატარა კახი გასმაცდელშია, ის დამარცხების პირას არის მისული. ამ საბედისწერო ქამს ქართველი მშრომელებისაგან შემდგარი გელას. რაშიმ თავზარს სცემს მტრებს და იმარჯვებს. გელას როლს კარგად ასრულებს მსახიობი ვალერიან ქლენტი.

ლევან ქვაბულიძის როლს საინტერესო მიმზიდველობით ანსახიერებს მსახიობი გრიშა კალანდაძე.

გივი ჩოლოყაშვილის როლს კარგად ასრულებს მელენტი ჯიბუტი, რომელსაც სერიოზულად უმუშავნია ამ როლის განსახიერებისათვის.

საქართველოს ეროვნული თავისუფლებისათვის მებრძოლი ქალის ტიპს ანსახიერებს ახალგაზრდა მსახიობი ნორა ელიაძე (ტურფა).

კარგად ასრულებდნენ როლებს მსახიობ-



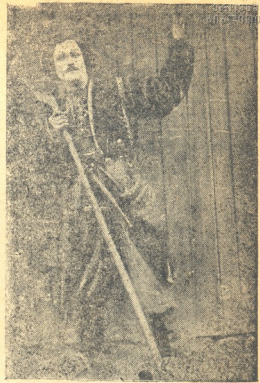
პატარა კახი

თ. წეროძე



ტურფა 6. ელიაძე

ბები: ლამარა თურმანიძე, (დედოფალი), დიმიტრი ცინცაძე (თეიმურაზი), ბ. ცინცაძე (რევაზი) და სხვ.



ლევანი 8. კალანდაძე

დადგმის მხატვრული გაფორმება ზუსტად შეესაბამებოდა ერეკლეს დროინდელ ეპოქას. რეჟისორ თედო წეროძეს ნაყოფიერად უმუშავნია დადგმის გაფორმებისათვის.

მიუხედავად ამ წარმატებისა, დადგმას აქვს ზოგიერთი უმნიშვნელო ნაკლი. ზოგი მსახიობის მეტყველება დატვირთულია გურულ-იმერული პროვინციალიზმებით მაგალითად, მსახიობი შ. ცინცაძეს (ბაადური) საუბარი მთლიანად გურული პროვინციალიზმებითაა დატვირთული, რაც მაყურებელში სიცილს იწვევს.

სცენაზე მეფის ამაღლა მცირეა და შედარებით სადაა, რაც ზუსტად ვერ იძლევა თეიმურაზ მეფის ფუფუნებითი ყოფაცხოვრების ამომწურავ სურათს. მაგრამ ამ ნაკლის დაძლევა თეატრს ადვილად შეუძლია.

აღნიშნული დადგმით ჩოხბატაურის თეატრის კოლექტივმა უღრესად სერიოზული და ჯანსაღი ნაბიჯი გადადგა შემოქმედებითი მუშაობის შემდგომი აღმავლობისაკენ.



გაგუბი 9. ცინცაძე



# საბჭოთა კინოკომედია და „ღაპვიანებუნი სასიძო“

ნამდვილი კომედიური ფილმის შექმნა დღეს საბჭოთა კინემატოგრაფიის ერთერთი პირველი, საბრძოლო, გადაუდებელი ამოცანაა. და ეს ბუნებრივია: არცერთ სფეროში კინოხელოვნება ისე ჩამორჩენილი არ არის, როგორც ამ დარგში. ცხადია, ცალკეული კომედიური ფილმების შექმნის ცდები იყო წინათაც, მაგრამ კომედია, როგორც განსაკუთრებული ჟანრი კინოხელოვნებისა, მხოლოდ ახლა შედის ჩამოყალიბების პროცესში, და ის ჭერჯერობით მეტად ნელი და მოღუწებული ტემპით ვითარდება.

გენიალური რუსი კრიტიკოსი ბესარიონ ბელინსკი სწერდა: «В комедии жизнь для того показывается нам такой, какой она есть, чтобы навести нас на ясное созерцание жизни так, как она должна быть»...

მაშასადამე, კომედია უშუალოდ უნდა ასახავდეს სინამდვილეს მის მრავალფეროვნებაში; ასახვასთან ერთად იგი უნდა ამკვლავებდეს, ამხილებდეს ბიჭიერებას, უნდა ზრდდეს სიძულვილს წყეული წარსულის ჭერ კიდევ აქა-იქ შერჩენილ ყოველგვარი მძოვრისა და დამყაყებულისადმი; კერძოდ, საბჭოთა კომედია ამკანადაღურებული იერიში უნდა მიიტანოს და სასიკვდილო მახეილი უნდა ჩასცეს კაბიტალიზმის ნაშთებს ადამიანის შეგნებაში. უნდა გვახსოვდეს, რომ სიცილი არა მხოლოდ სიამოვნების მოგვრელი ფიზიოლოგიური მოვლენაა, სიცილი ამავე დროს მჭრელი, გესლიანი იარაღია. საბჭოთა კინოკომედია ხელს უნდა უწყობდეს კომუნისტური საზოგადოების აშენების საქმეს, ახალი ადამიანის ფსიქიკის ჩამოყალიბებას.

ყოველი ჭეშმარიტი კომედიური ნაწარმოები მეტად თუ ნაკლებად იწვევს სიცილს. მაგრამ არის სიცილი უაზრო, სულელური, ლიტინის შედეგი, და არის სიცილი აზრიანი, შინაარსიანი, ჩამაფიქრებელი. კომედია, რომელიც სიცილს იწვევს პერსონაჟთა ბრყიყვული საქციელით, უზადრუჟი, ათასჯერ გადაღუქილ ტრიუყებით, ჭუჭური ანგლობით,—არ შეიძლება საბჭოთა კომედიად მივიჩნიოთ. ყოველივე ეს ბურჟუაზიული კომედიის ნიშანდობლივი თვისებებია და საბჭოთა კომედია ამ გზით ვერ განვითარდება. უკანასკნელის გზა უნდა წარიმართოს იმ დიდი, ღრმაშინაარსიანი, მახეილი ხელოვნების შექმნისაკენ, რომელიც არა მხოლოდ გამართობი იქნება, არამედ აღმზრდელი მნიშვნელობაც ექნება.

სამწუხაროდ, თბილისის კინო-სტუდიის უკანასკნელი ფილმი „დაგვიანებული სასიძო“ ერთ ნაბიჯსაც ვერ დგამს წინ საბჭოთა კინოკომედიის შექმნის გზაზე. ეს მით უფრო სამწუხაროა, რომ რეჟისორმა კოტე მიქაბერიძემ ერთხელ უკვე მოსინჯა თავისი ძალა კომედიური ფილმის დარგში და ამკერად მისგან უფრო გამართულ, ორიგინალურ ნამუშევარს მოველოდით. „დაგვიანებული სასიძო“ მარცხი მეტწილად რეჟისორის მარცხია, თუმცა ცალმხრივობა იქნებოდა, რომ სცენარის მნიშვნელოვანი სუსტი მხარეები არ აღგენიშნა. ახალგაზრდა კინო-დრამატურგებმა კ. გოგოძემ და ვ. კარსანიძემ განიზრახეს აესახათ თანამედროვე საკოლმეურნეო სოფლის შეძლებული ცხოვრება. მათ მოაგნეს ძველი იმერეთის ყოფი-სათვის ერთ მეტად დამახასიათებელ, საინ-

ტერესო შტრიხს: ლატაკი გლეხი, რომელსაც დავაგლახებული საუკეთარი თავიც ეზარება, ცოლის შერთვას გაუბრძის. მაგრამ აი, საბჭოთა ხელისუფლებამ მთლიანათ შესცვალა სოფლის ეკონომიკა, კოლექტიურმა შრომამ მოსპო სილატაკე, მოსპო შინა მომავლის წინაშე; გუშინდელი მოჯამაგირე დღეს საკუთარი თავის პატრონია, ქონის ნაცვლად კობტა ოდა წამოკიმა, შეძლებულ ცხოვრებას ეწევა. მის წინაშე ამჟამად უკვე კანონზომიერად ისმის ცოლის შერთვის საკითხი.

მოფიქრება უმკველად მშვენიერია, მაგრამ ცუდი ის არის, რომ ეს მხოლოდ მოფიქრებად დარჩა, რადგან ავტორებმა ნაწარმოების გაშლის პროცესში ის თითქმის სრულიად დაივიწყეს და მცდარი გზით წავიდნენ. ამ გზას ტრაფარეტისაკენ მივყვართ, რის გამო მაყურებელი ძალაუნებურად ასკვნის, რომ სანდრომ, დაგვიანებულმა სასიძომ, ცოლის შერთვა დაგვიანა იმიტომ, რომ იგი მორცხვი, მორიდებული, „ქალთმოშიშო“ მამაკაცია. ცენტრალური გმირის შინაგანი ბუნების ასეთმა სახასიათო გახსნამ სურათს დაუქარგა სოციალური მიზანდასახულება, დაუქარგა იდეური სიმახვილე. „ქალთმოშიშობა“ გაცვეთილი თემა. რასაკვირველია, ხშირია შემთხვევა, როცა ძველი, გადაღებული თემა სოციალური ურთიერთობის ახალ პირობებში ახლებურად ისმის, მაგრამ სარეცენზიო სურათის ავტორებმა ამას ვერ მიღწიეს, რადგან ისინი ამას არც ცდილან. ამავე დროს სცენარისტების ეს შეცდომა რეჟისორმა თავისი ტრაქტიკით იმდენად გააღრმავა, რომ ფილმი ამ სახით სათაურსაც ვერ აპართლებს: სანდრო ეკრანიდან 23—25 წლის ჯანდონით სავსე ქაბუკად გამოიციქრება, და განა ამ ასაკის ახალგაზრდა შეიძლება დაგვიანებულ ხანგადასულ, მობერებულ საქმროდ მივიჩნიოთ? მსახიობის შერჩევის დროს, როგორც ჩანს, დამდგმელი გარეგნულ ეფექტს გამოედევნა, ამან კი ტიპის რეალობა დააქინნა. მაგრამ რეჟ. მიქაბერიძემ მხოლოდ ამ შემთხვევაში როდი უღალატა ზო-

მიერების გრძნობას! ის მთელი სურათის მანძილზე ხშირად ამაღლებს და დარღვევებს მიუტყვებელ უგემოვნებას იჩენს. რაც მთავარია, მან ვერ გაიგო თანამედროვე საკოლმეურნეო სოფლის შეძლებული ცხოვრების დედაარსი, ამიტომაც ცხოვრების სინამდვილის დონემდე როდი ავიდა, არამედ ცუდი „ლაკიროვის“ გზატკეცილზე დაქანდა, რით ამტკიცებს რეჟისორი, რომ სანდრო შეძლებული კოლმეურნეა? იმიოთ, რომ სანდროს აქვს ველოსიპედი, მოტოციკლეტი, სამოვარი, რადიოლა, პატეფონი და, ალბათ, რომაილითაც აღჭურავდნენ მას, ოღონდ მოენახათ ის სვირში, სადაც სურათისკ გადაღება სწარმოებდა. „ლაკიროვის“, საშინოოება ჯერ კიდევ სცენარში გამოსვცივოდა, მასში უხვად იყო გაბნეული ისეთი „წვრილმანები“, რომლებიც იმდენათ შეძლებული ცხოვრების მაჩვენებელი არ იყო, რამდენადაც უფრო ავტორების მიერ თანამედროვე სოფლის სუსტ, ზედაპირულ ცოდნას მოწმობდა. სცენარში იყო, მაგალითად, ასეთი ეპიზოდი: კირალე, კოლმეურნეობის თავმჯდომარე, ინახულებს რაიკომის მდივანს. უკანასკნელს ახარებს კოლმეურნეობის მიღწევები. კირალეს იგი დიმილით მიმართავს:

«Что-ж! Тебя надо поздравить с таким успехом! Куда же колхозники денут столько денег?»

Кирилл оживленно вскакивает:  
— Товарищ Шалва, деньгам применение найдем. Колхозники хотят еще один родильный дом строить.

Второй санаторий хотят строить» (журн. «Искусство кино», № 9, 1938 г.).

როგორც წესი, კოლმეურნეები ჯერჯერობით სამშობიარო სახლებს არ აშენებენ, მიუტეტეს ერთ სოფელში „კიდევ მეორეს“, რადგან ამას მცირეოდენი პრაქტიკული გამოართლებაც არ ექნებოდა: ძალზე დიდ სოფელშიც კი საექომა, რომ ყოველდღე თუნდაც თოთო ბავშვი იბადებოდეს. ასეთი „შეტოპვანი“ დაგვიანებულ სასიძოს“ სცენარში საკმაოდ ბევრი იყო, რეჟისორმა კი სურათში წინა პლანზე მათ წამოსაწევად არც ენერგია დაიშურა და არც გამოგონებლო-

„დაგვიანებულ სასიძოს“ სიცილი უაზროა და უშინაარსო. რეჟისორი მართლაც ტყავში ძვრება და ყოველგვარ ხერხს მიმართავს ოღონდ მაყურებელში სიცილის რეაქცია გამოიწვიოს. სწორედ ეს არის ერთადერთი მიზეზი, რომ მოქმედ პირთა უმეტესობა გაბავშვებულია და ალაგ-ალაგ პირდაპირ გასულელებულიც. აბა რა კომედიაა, კაცს ზურგში კეტს ურტყამდნენ, ის კი დამრტყმელს არ ეცლებოდეს! ორმოცი წლის შექალაქავებულმა ოჯახის მამამ თათრულა კვანი ბურთად მიიჩნიოს და მასზე ფეხებს იტეხდეს! შარავზაზე მოტოციკლეტი წამოგეწიოს და იმდენი მოფიქრება არ გეოწდეს, რომ გვერდით გადახვევის მაგიერ შეშინებულმა კურდღელივით მის წინ ირბინო!

ასეთ ნაძალადეგ შეცდომებზე შეკოწიწებული მექანიკური სიტუაციები „დაგვიანებულ სასიძოში“ საკმაოდ ბევრია. აქ-იქ გამოერევა ჯანსაღი იუმორის ნამდვილი ნიმუშებიც, მაგრამ ისინი სურათის საერთოდ ცუდად გაგებულ კომიკურ ორომ-ტრიალში იკარგება. უთუოდ ოსტატურად არის გაკეთებული ფეხბურთის თამაში. ეს არის ჩინებული გროტესკი—კარიკატურა არა მხოლოდ პროვინციის ზედმეტად გატაცებულ ფეხბურთელებსა და „გულშემატკივრებზე“! მაგრამ მთელი ფილმის ეს ყველაზე საუკეთესო ეპიზოდი, ისე როგორც ზოგიერთი სხვა, ნაკლებ ორგანიულ კავშირში იმყოფება სუფეტის ძირითად ძაფთან. სურათი საყოველთაოდ გაქიანურებულია; მოქმედების მთავარი ხაზი — დაგვიანებული სასიძოს „მორცხვი“ სიყვარული, — ბოლოსდაბოლოს მომაბზურებელიც ხდება.

ფილმის მნიშვნელოვან ნაკლად უნდა ჩაითვალოს აგრეთვე ისიც, რომ მასში არ მოიპოვება ერთი რიგიანი სიმღერაც, ხალხის ფართო ფენების საყვარელ სიმღერად რომ გადაიქცეს.

სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ აქ-

ტიორთა თამაშს პროფესიული ოსტატობის ბეჭედი აზის. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს ა. კვალაშვილი; იგი ნამდვილი კომედიური, უღაოდ ნიჭიერი მსახიობია. ზომიერი, თავდაპირველი თამაშით გამოირჩევიან ა. ომიძე, და გ. ჩახავა. ხნიერი გლეხის მეტად კოლორიტული ფიგურა შექმნა ზ. ტერიშვილმა. თამარ ციციშვილი თავს შებორკილად გრძნობს, და ეს მისი ბრალი არ არის; სათამაშო მას ცოტა-რამ გააჩნია. კოლმეურნე მარო მხოლოდ გაზეთის პორტრეტის მიხედვით არის სტახანოველი-რეკორდსმენი, სხვა მხრივ იგი ისეთ სიტუაციებშია ჩაყენებული, რომ მისგან მხოლოდ ღიმილს მოითხოვენ. ღიმილიც უთუოდ, არტისტულ ოსტატობას მოითხოვს, მაგრამ არა იმდენს, რომ ნიჭიერი მსახიობი მთელი სურათის მანძილზე ამ მცირეოდენით დაკმაყოფილდეს.

ფილმი გადაღებულია ახალგაზრდა ოპერატორ ფ. ვისოცკის მიერ. „დაგვიანებული სასიძო“ მისი პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარია და მასში უკვე ამთავითვე იგრძნობა სერიოზული მხატვრის ხელი.

ამგვარად, სარეცენზიო ფილმი ნაწილობრივადაც ვერ წყვეტს საბჭოთა კინოკომედიის შექმნის პრობლემას. სურათი დამძიმებულია მრავალი შეცდომებით. იგი ადრინდელი ამერიკული კინოკომედიების უხეირო, ულაშათო მიბაძვაა. რეჟისორმა ვერ აუღო ალღო სცენარის ზოგიერთ სუსტ მხარეებს, გააღრმავა ისინი და გააუღვარულა.

თბილისის კინო სტუდიამ წინად არა ერთი და ორი კარგი კომედიური ფილმი გამოუშვა („ახალგაზრდობა იმარჯვებს“, „ხაბარდა“, „უუუუნას მზითევი“, „ფრთოსანი მღებავი“, „დაკარგული სამოთხე“), ასე რომ ის „დაგვიანებულ სასიძოს“ მარცხმა არ უნდა დააფრთხოს. საჭიროა ენერგიულად მუშაობის გაგრძელება საბჭოთა კომედიური ფილმის შექმნის საქმეში.





შ. ა. ლი

# მორის გვინე, ექნე ლეაქრუე. თარგმანი ნ. გუღიაშვილისა „შეღებარცია“ 1940 წ.

ჯერ კიდევ გამოჩენილი ფრანგი პოეტი შარლ ბო-  
დლერი მხატვარ ექნე დელაკრუას რუბენის და რემ-  
ბრანდტის გვერდით აყენებდა. ეს არც გასაკვირია.  
დელაკრუას შეიძლება XIX საუკუნის რუბენის ვერ-  
დოთ. და მართლაც დელაკრუა გასული საუკუნის პირ-  
ველი ნახევრის უდიდესი მხატვარია. არა მარტო ფრან-  
გული ფერწერის ფარგლებში, არამედ მსოფლიო მას-  
შტაბით ვინ შეიძლება დავაყენოთ მის გვერდით  
XIX საუკუნის პირველ ნახევარში? არავინ. გოიას არ  
ჩავთვლით, რადგან გოია 1828 წელს გარდაიცვალა.  
ლუი დავიდი კი სამი წლით ადრე, 1825 წელს.

დიდი ხანია რაც მისწყდა რომანტიზმის და კლასი-  
ციზმის გააფთრებული ბრძოლები, როგორც ლიტერა-  
ტურაში, ისე სახეობის ხელოვნებაში. ჩვენ შეგვიძლია  
ისტორიკოსის თვალსაზრისით მივუდგეთ რომანტიკულ  
და ლს ღვწვწაწა და სატანა და გლი მივწვწაწა  
მის უდიდეს წარმომადგენელს ექნე დელაკრუას.

ცნობილია, თუ რა დიდ აღვივებს იკავებს დღეს  
საბჭოთა ფერწერაში ისტორიული თემა წარსული მუ-  
შაკიდრობიდან დელაკრუა უთუოდ დიდ ინტერესს და  
ყურადღებას იპყრობს საბჭოთა ქვეყანაში. ისტორიულ  
თემებზე შედრულეფული მისი ტილოები ღირსია შეს-  
წავლისა და გაცნობისა. ამიტომ მის შესახებ დაწერი-  
ლი წერილი, მით უფრო წიგნი, უთუოდ მისასალმე-  
ბელი უნდა იყოს, განსაკუთრებით კი ჩვენში. ქართულ-  
ლი ლიტერატურა, მეტადრე ლიტერატურა ხელოვნე-  
ბის შესახებ, არც ისე მდიდარია თარგმნითი ნაწარმო-  
ებებით, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ჩვენ უნდა  
ვთარგმნოთ შემოგვეცნოთ ნოხვედრილი წიგნი, ანდა  
ვთარგმნოთ ის, რაც მეორეხარისხოვანია და არ წარ-  
მოადგენს დიდ ღირებულებას. უნდა ითქვას, რომ მიუ-  
ხედავად კლასიკური ლიტერატურის თარგმნის დარ-  
გში საკმაო მიღწევებისა, თარგმნითი საქმე მაინც  
გერ არის სთანადოთ მოწესრიგებული, მეტადრე მოუ-  
წესრიგებელია საკითხი, თუ რა უნდა გადაითარგმნოს  
პირველ რიგში. ხშირად თარგმნება ისეთი ავტორი,  
რომელიც შედარებით სხვასთან მოითმენს, და რაც პირ-  
ველ რიგშია საკითხი, ის არ ითარგმნება.

თარგმნელი ლიტერატურის სწორედ ასეთი წიგ-  
ნაკების რიგს ეკუთვნის „ფედერაციის“ მიერ გამოცე-  
მული მორის ტურნეს მონოგრაფია „ექნე დელაკრუა“.  
ვერავინ დავეჭვებინას იმას, ვითომც ჩვენ ამ მხატვრის  
შესახებ წიგნის გამოცემის წინააღმდეგი ვიყოთ. თუ რა

დიდი მნიშვნელობა აქვს დელაკრუას, ამის შესახებ ხე-  
მით უკვე ვსტყვით. საქმე მაშალოდ იმაშია, თუ რა  
ხასიათის და როგორი წიგნი უნდა გადავთარგმნოთ  
და გამოვეცეთ ამ დიდი მხატვრის შესახებ. მორის ტურ-  
ნეს წიგნის თარგმნა უთუოდ უნდა ჩაითვალოს უმარ-  
თებულად. და მართლაც, რას დელაკრუას ეს მონო-  
გრაფია? როგორც თვითონ ავტორი ამბობს საკარაა  
„მთლიანად აღუადგინოთ დელაკრუას ცხოვრების მიმ-  
დინარეობა“ (გვ. 1). ამისათვის იგი იძლევა დელაკრუ-  
ას ცხოვრების ხუსტ და დაწვრილებიანი ცნობებს და,  
ემყარება რა დოკუმენტალურ მასალებს, მკითხველის  
წინაშე აღადგენს ამ მეტად საყურადღებო მხატვრის  
მოველ ცხოვრებას. ცხადია; ასეთი შინაარსის წიგნის  
გამოცემას პარიზში, სადაც დელაკრუას შესახებ მორის  
ტურნემდე მრავალი სხვა მონოგრაფია და საუბრანლო  
წერილები იყო გამოცემილი, უთუოდ აქვს თავისი გამარ-  
თლება. მაგრამ რას აძლევს იგი ჩვენს ქართველ მკით-  
ხველს? აძლევს თუ არა მას, თუ სრულს არა, ერთგვარ  
წარმოდგენას მაინც დელაკრუას შემოქმედებაზე. პირდა-  
პირ უნდა ითქვას, რომ თითქმის არაერთარს. მოყვან-  
ილია მშრალი და ცივი ჩამოთვლა დელაკრუას სურა-  
თების სათაურებისა ქრონოლოგიურის თანმიმდევრო-  
ბით, აღნიშნულია. თუ რომელი წლის სალონი იყო  
გამოყენილი და როგორ მიიღო საზოგადოებამ იგი.  
მაგრამ რა სურათია იგი, რა შინაარსი აქვს, როგო-  
რია იგი ნაბატო, ფერებით, როგორი მხატვრული ან  
ტექნიკური ხერხებით არის იგი დახატული, ანდა, ბო-  
ლოსდაბოლოს რით არის დელაკრუას ესა თუ ის სურა-  
თი შესანიშნავი-ამის შეახებ პასუხის ძებნა ამაო იქ-  
ნება, მაგ. მორის ტურნეს წიგნში მკითხველი უფრო  
მეტ ცნობებს იპოვის დელაკრუას შრომუბობის, მისი  
ღისა თუ იმების. ვიდრე თვით დელაკრუას შემოქმედე-  
ბის ან, უკეთ რომ ვსთვით. მისი ნაწარმოებების შე-  
სახებ.

ცხადია, ჩვენ აქ სრულიათა არა გვსურს მორის  
ტურნეს მონოგრაფიის გაკრიტიკება, ხელოვნების მკოდ-  
ნეთათვის იგი უთუოდ იძლევა ზოგ სპეციალურ და სა-  
ყურადღებო ცნობას, მაგრამ ფართო საზოგადოებას,  
მხატვრებს და მით უფრო მოსწავლე ახალგაზრდობას  
იგი, ჩვენ ვფიქრობთ, მეტად ნაკლებ სარგებლობას  
მოუტანს. მაგ. წიგნში ხედიხედ ერთმანეთს სცვლიან  
მრავალი სახელები და გვარები, ხშირად სრულიად  
უცნობი ჩვენს მკითხველისათვის. ვინ არიან ეს ბერი

როგო, შენაგარი, შვიტორი, კაგე, კურნო, ანდრიე და სხვები, — რჩება სრულიად აუხსნელი და გაუგებარი. თუ ტურნეს არა აქვს მოყვანილი შენიშვნები ეს გასაგებია. სამაგვიროდ ქართული გამოცემისათვის უფოთად საჭირო იყო წიგნის ბოლოში კომენტარების და შენიშვნების მოყვანა, რის უქონლობა დიდ ნაკლად უნდა ჩაითვალოს სპეციალურ საკითხზე დაწერილ წიგნსათვის ჩვენ არათვის ვიტყვი თარგმნის შესახებ, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ხელთ არა გვაქვს ფრანგული ორგინალი, მეორეც, დარწმუნებული ვართ, რომ გერმანტი ჩიქობის გამოცდილი რედაქტორობით წიგნი ამ მხრივ უფოთად უნაკლო იქნება. ჩვენ გვინდა შევცხოთ მთარგმნელის წინასიტყვაობას.

რა ფუნქციას უნდა ასრულებდეს წინასიტყვაობა საბჭოთა კრიტიკოსის ან მარქველის წელში, მით უფრო მაშინ, როდესაც იგი თარგმნის წიგნს შეხება. ამ შემთხვევაში ფრანგი ავტორის მომოგრაფიას ისეთი დიდი მხატვრის შესახებ, როგორცაა ვეენ დელაკრუა პირველ ყოვლისა წინასიტყვაობის ჩვენა მითხვლად უნდა გაუთავდოს ფრანგი ავტორის თავისება, ამისთვის კი საჭირო იყო მას ზოგიერთ მომენტში შეეცოთ მაინც ის, რაც მონოგრაფიაში არ არის მოცეული, მაგ. დავხასიათებინა მოკლე დელაკრუას შემოქმედება, რითაც ასე ღარიბია ტურნეს მონოგრაფია. მაგრამ ჩვენ მთარგმნელი არ იძლევა დელაკრუას არა თუ მარქსისტულ, უბრალო სოციალოგიურ ახსნასაც კი. ეს გარემოება უფოთად წინასიტყვაობის ნაკლად ჩითვლება. თავის წინასიტყვაობაში მთარგმნელი აღნიშნავს მხოლოდ იმ ფრანგ მხატვრებს, რომელთაც გავლენა იქონიეს დელაკრუას შემოქმედებაზე. როგორც ცნობილია, ესენი იყვნენ ანტუან გრო (1771—1835) და თეოდორ ვერიკო (1791—1824). ჯერ ერთი, რაკი გავლენაზე ჩამოვიკოდა ლაპარაკი, რატომ მართო ფრანგებს ისენიებთ, რატომ გამოტოვეთ ინგლისური ფერწერის ისეთი ისტატები, როგორცაა ჯონ კონსტუტები და რჩიარდ ბონინგტონი, ანდა, რაც მთავარია, დიდი რუბენსი, რომელზედაც ვერ მივიღო თავისი სიცოცხლე ოცნებობდა და რომელსაც დელაკრუა თავყვანას ცემდა. მაგრამ რაც შეეხება გროს და ვერიკოს, მათ, შესახებაც კანთის იწვევს ზოგიერთი მოუწეო. მაგ. ცნობილია, რომ გრო, მიუხედავად თავისი მრავალი წესანიშნავი ბატალური სურათისა, სადაც მან რეალისტურად ასახა ნაპოლეონის დროის ისტორიული ამბები (უფრო ბრძოლები), საბოლოოდ მაინც ვერ განთავისუფლდა დავიდის კლასიციზმისაგან. 1816 წ. დაკვირვების საფრანგეთიდან გაძვლების შემდეგ გრო გადიოდა ოფიციალური კლასიციზმის წეთაურად, რამაც ის აიძულა მიეტოვეინ ისტორიულ-ბატალური ტილოები და თავისი სიცოცხლე ტრაგიკულად დაესრულებინა გროს თვითმკვლელობით ფაქტობურად მოხდა დავიდის კლასიციზმის თვითმკვლელობა, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დავიდის ეპიკოსს ქან-დომენკე ენგოს, რომელი შემოქმედება დელაკრუას წინაშე მდებარის გერმანიის თორანდოვად „ხადემიურ“ ხანებში შედგენ. რამდენად სწორება აზრი, თითქოს „ნაპოლეონმა შექმნა ბატალური ფერწერა“? ცხადია, რომ ნაპოლეონამდეც არსებობდა ბატალური ფერწერა საქმე მხოლოდ იმაშია რომ თუ მანამდე მხატვრები ბატალურ შემოქმედებებზე ანტიკურ მითოლოგიაში ან შორეულ წარსულში გრო, შაოლ, ორას ვერხე და სხვები მიზარდავდნენ თანამედროვეობას. შემდეგ, „დელაკრუამ აცნო-სავლეთში ილია, ხაუტრა“ — არც ეს არის ზუსტი თქმა (თუ მართოკოს და ვინაგის აღმასვლეთათ ჩავთვლით. მაშინ კი). ნამდვილ აღმოსავლეთში (მეორე ახია და სტ. მბოლი) ფრანგი რომანტიკოს მხატვრებიდან პირველად გაბრიელ დეკანმა იმოგაურა 1827—1828 წლებში. საიდანაც დიწყო ევროპოედებული ორიენტალიზმი მხოლოდური ფერწერაში.

შემდგომი აზრია, ვითომ „დელაკრუა არ ცდილობს, რომ გაილაშქროს არსებული სინამდვილის წინააღმდეგ. არამედ იმას, რომ განამტკიცოს და გაამყინებოს ის“. საქმე იმაშია, რომ დელაკრუა იმდენად დიდი მხატვარია, რომ იგი ვერ თავსდება მხოლოდ რომანტიზმის ტრადიციულ ფარგლებში. მისი შემოქმედება ხშირად გადაიხრდება ხოლმე რეალიზმში. ამიტომ სრულადი პარადოქსიალური არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ დელაკრუა მოამზადა კურბე. ამრიგად, დელაკრუას რომანტიზმი მისი ცხოვრების და შემოქმედების განსახვრულ პერიოდში, დაბოლოებით 1848 წლის რევოლუციამდე, უსათუოდ პროგრესული იყო ამ დროს დელაკრუა სრულად არ ფიქროს „განამტკიცოს“, ან „გაამყინებოს“ ლუი-ფილიპეს ჭურჭუხიული სინამდვილე. ეს აშკარა თუნდაც იმით, რომ ჯერ ერთი ლუი ფილიპეს დელაკრუა არ უყვარდა, და მეორეც — განა მისი ცოტა სურათები რყო უაყოფილი სალონების მიერ. დავასახლოთ თუნდაც დელაკრუას ისეთი შედეგები, როგორც „სარდანაპალის სიკვდილი“ და „მარიუთ ფალიკონი“...

დელაკრუამ 1863 წლამდე იცხოვრა. მან უკანასკნელი 11 წელი უყვე ნაპოლეონ მესამის მეფობის დროს გაატარა. ამ ხნის განმავლობაში რომანტიზმი უყვე გადავევარდა, რეალიზმი კი მძლავრად იჭრებოდა ფრანგულ ფერწერაში. საინტერესოა, თუ როგორ შეხება დელაკრუა ვუსტუე კურბეს პირველ გამოვლენას. 1849 წელს, როდესაც კურბემ გამოაფინა თავისი სურათი „სადილის შემდეგ ორანანი“, დელაკრუა აღფრთოვანებით სწვს: „აი ნოვატორი და რეველუციონარი“, მაგრამ 1853 წელს დელაკრუა უყვე ჰკიცხავს კურბეს „ს. განათა სასტიკი სინამდვილისათვის“, და მაშინ როდესაც 1855 წელს კურბემ თავის საკუთარ გამოფენას — „რეალიზმის პავილიონს“ აწყობს ოფიციალური სალონის საწინააღმდეგოდ, იქ დელაკრუა უთხოვდა სპეციალურ დარბაზს, სადაც იგი გამოუფენს თავის ვი სურათს სავსებით მართალი იყო რია, როდესაც ჯერ კიდევ 1848 წელს სწვრდა. რომ კურბე „რეაქციანერის მხრივ იჭრის აკადემიზმის და მეორეს მხრივ დელაკრუას რომანტიზმის წინააღმდეგ“.

დასასრულ უნდა ითქვას, რომ „ფედერაციის“ მიერ წიგნი კულტურულად არის გამოცემული, შვიდი რეპროდუქციიდან მხოლოდ „სარდანაპალის სიკვდილი“ პატარა ზომის გამო გაუჭრვევლია, დანარჩენები კი კარგად არის მოცემული.





# ომი და ინგლისის კონფიკალი სხოვრება

(ინგლისურ გაზეთების მიმოხილვა)

ინგლისური გაზეთი „მანჩესტერ გარდიანი“ სწერს: თანამედროვე ომი პირველად კულტურული დაწესებულებებით ემსხვერპლენ. ჩვენ იმისთვის კი უნდა ვიყოთ მზად, რომ დღეს უკვე კარგა მოზრდილი სია უკვალოდ დაკარგულთა, მოკლულთა და დაჭრილ-დაკოდილ“ კულტურულ დაწესებულებათა თანდათან გაიზრდებაო“.

თან მოჰყავს ისეთი ცნობები, რომლებიც ადასტურებენ გაზეთის ნაგარუდებს.

ომის დაწყებისას ყველას ვგონა თურმე, რომ თეატრებისა, კინოსი და სხვა სანახაობათა დაწესებულებების დაზურვა გამოიწვევდა წიგნის დიდ მოთხოვნილებას, მაგრამ ეს მოლოდინი არ გამართლდა. ღონიერი წიგნის გამოცემლები ჩივიან, რომ გამოცემების საჭმე საერთოდ შეჩერდაო; ომის პირველსავე თვეებში წიგნების გაყიდვამ 50%-ით დაიკლო. სრულიად მოისპო საერთაშორისო საკითხებზე ომამდე გამოცემულ წიგნების მოთხოვნილება. თვით ომის დაწყებამდე გამოცემული წიგნებიც არავის არ აინტერესებს და თუ კითხულობს კინებ ისე, როგორც ძველ გაზეთს გადაიკითხავენ ხოლმე. ინგლისელი მკითხველი ამჟამად უფრო ურჩხულ-გაზეთებს ეტანება, ან და ახალ პოლიტიკურ წიგნებს, სადაც ანალიზი აქვს გაკეთებული „მეორეულ წინააღმდეგობაში“. ასეთი წიგნები კი ბახარზე ძალიან ცოტაა. „მანჩესტერ გარდიანი“ მხოლოდ ერთ წიგნს ასახელებს: ლიდელ პარტის „ინგლისის თავდაცვა“.

მოთხოვნილება ისევდაისევ კლასიკოსებზე არსებობს კერძოდ დიქენსსა და კიპლინს თხოულობენ. ერთის სიტყვით, ისეთ წიგნებსა, —სწერს გაზეთი, —რომელსაც მკითხველი სულ სხვა სფეროში გადაჰყავს და მის ყურადღებას „თანამედროვე ტრავგიკოსიკან“ აცილებს. ომამდე წიგნის მთავარი მომხმარებელი ინტელიგენცია იყო, ახლა კი ის განიცდის დიდ ფინანსურ სივიწროვებას და წიგნის ყიდვას ვერ ახერხებსო. ის ხალხი კი, რომლებიც ომის გამო ჯიბეებს სიკვლებენ წიგნებს არ დაგიდგენო, მუშარაგებით აღნიშნავს გაზეთი.

მეტად მძიმე მდგომარეობაში იმყოფება კინომრეწველობა. მთელი სამი თვის განმავლობაში ომის დროს ეკრანზე არ გამოსულა არც ერთი მხატვრული ფილმი და ბევრი სტუდიაც დაკეცილია თურმე. უმუშევართა რიცხვი კინომრეწველობაში ბევრად აღემატება იმ რიცხვს, რომლებსაც უმუშევარი მსოფლიო ეკონომიური კრიზისის დროს იყო.

ომის მეორე თვის დასასრულს ეკრანზე გამოვიდა დოკუმენტალური ფილმი—„ომის პირველი დღეები“ და „ლომს ფრთები აქვს“. ორივე ფილმი საზღვარ-გარეთისათვის არის დამზადებული, განსაკუთრებით ჩრდილო ამერიკაში სადემონსტრაციოდ. იქ ხომ დიდის მამუტაბით სწონიან ინგლისის სასარგებლო პროპაგანდა. ინგლისური პრესა არ მალავს ორივე ფილმის საპროპაგანდო ხასიათს და ინფორმაციის სამინისტროს ურჩევს „ყველგვარი ზომები მიიღოს ამ სურათების ფართოდ გასავრცელებლად ნეიტრალურ ქვეყნებში.“

ომმა დიდად დააზარალა აგრეთვე ინგლისური მუსიკა. როგორც „დეილი უორკერი“ იტყობინება. მუსიკალური თეატრების დიდმა უმრავლესობამ ვერ შესძლო სეზონის დაწყება. სიმფონიური მუსიკა ხომ ინგლისურ რადიომაუწყებელთა პროგრამიდან სრულიად გამოირიცხა.

ინგლისელი მუსიკოსების მდგომარეობა მუდამ მერყევი იყო, მაგრამ მსოფლიო კრიზისის დროს კიდევ უფრო გაუარესდა. ახლა კი პროფესიონალ მუსიკოსთა მდგომარეობა პირდაპირ კატასტროფიული შეიქნა და. როგორც „დეილი უორკერი“ ამბობს, თუ პოლიტიკური პირობები არ შეიცვალა, ძალიან ბევრი საუკეთესო ინგლისელი მუსიკოსთაგანი, დამშვიდვის გამო, სიკვდილის პირას მიალწვეს.

ინგლისის თეატრაც მეტად უნდა პირობებში ჩააყენა ომმა. ომამდე ლონდონში 55 თეატრი მუშაობდა—აქ არ არის ჩათვლილი „მცირე თეატრები“, რომლებიც დაზურული კლუბების საფუძველზე არსებობდნენ. დღეს კი თეატრების დიდი უმრავლესობა ომის პირველ დღეებიდანვე დაზურულია.

„უორდ დრამა“ სწერს, რომ თეატრების დაზურვა ინგლისელ მსახიობებს, მომღერლებს, მოცეკვავებსა და მუსიკოსებს ნამდვილ უბედურებად მოგვიჩინა. ხელოვნების რიგითი მუშაკები აქამდეც ძლიერ დაინაწინალებდნენ თავიანთ წუთი-სოფელს“, ახლა კი, თეატრების დაზურვის გამო, პირდაპირ ულუკმაპურად დარჩნენო.

იმ თეატრებს, რომლებიც საპაერო თავდასხმისგან „უშიშარ“ აღავს იმყოფებიან, მთავრობამ ნება დართო სალამოს ათ საათამდე იმუშაონ, მაგრამ ასეთ უშიშარ ალაგებში თეატრები ნაკლებია. დანარჩენი თეატრები კი მხოლოდ სალამოს ექვს საათამდე მუშაობენ. „ყველა ამისაგან ის გამომდინარეობს,—დასაკენის ურჩხული,—რომ ზოგიერთს გარდა, ინგლისური თეატრები თავიანთ ნორმალურ მუშაობას ვერ განაახლებენ და ინგლისელი მსახიობები და პროფესიონალი კორპორაცია თანდათან ვაწყვება“.



ლონდონის თეატრალური ცხოვრება პარალიზებულია. ვახ. „მანჩესტერ გარდინა“ აღნიშნავს, —აქამდე ანტრეპრენიორებმა საზოგადოებას ვერ აუღეს ალღო, ვერ შეატყეს ომნიანობის დროის საზოგადოებას-რა უნდა, რას თხოულობს, როგორია მისი გეოგრაფია? არა-ინი იცის რას მიიწოდებდას დღევანდელი მაცურებელი: სერიოზულ დადგმებს თუ მსუბუქ, გასართობ წარმოდგენებს? თეატრის მომავალი ორ ახალ ბიესახეა დამოკიდებულია, ფურტოზე თეატრალური. ერთი ცნობილი დრამატურგის პრისტილის გუთუთის და ჰქვიან „სალამოს მუსიკა“. მეორე—ჯორჯ ბლექერს. ამ ბიესახის გამარჯვება ან დამარცხება გაგვაგებინებს „საზოგადოების თვალსაზრისით“. მაინცდამაინც მანამდე, შედლებულ მაცურებლებისათვის თეატრები მსუბუქი ერთის ბიესახს ანუაღებენ.

პროვინციაში ხომ თეატრალური ცხოვრება სრულიად ჩაქვდა. ერთ დროს აქ არსებობდა „მხატვრული ილია მოძრაობა თეატრისა“ და დღემდე წარმოდგენებს, მაგრამ ავირ ორი წელიწადია, რაც ამა არსებობა შესწყვიტა, რადგან რადიომუსიკებისა და სხეულ-მჩვენის განვითარებას ვერ გაუძლო. პროვინციაში ხომ ამჟამად ვეაყირებულა რამდენიმე ათი ათასი კაცი და ყველა ესენი მოკლებული არიან რაიმე კულტურულ გასართობს. გაზეთები კითხულობენ: „ხაბთის გრძელსა და მოსაჭყენ ღამებში რთ გაართობენ თავს პროვინციელებიო“.

ზოგიერთი ენერგიული ანტრეპრენიორი კი ფიქრობს, რომ საგაპროლოდ თავი მოუყაროს დასს პროვინციისათვის და გაართოს წარმოდგენები დღისით და აბრე საღამოთი სასწავლებლების შენაბებში. ზოგმა სცადა კიდევ, მაგრამ აქედან არაფერი საფუძვლიანი არ გამოიშალა.

თეატრალურ მუშაკთა პროფკავშირის მდივანმა ს. ბურდონმა ამ კავშირის ერთერთ სწდომაზე ლონდონში მოთყვანა მრავალი ფაქტი იმის შესახებ, თუ როგორ შევიდნა არტისტთა ზელფასი და როგორ გაუარსდა მათი მუშაობის პირობები. „მუსიკალური მიმოხილვებში მოხაწიულ გუნდის ქალებიო,—განაცხადა მან,—იძულებული არიან კვირაში 15—ჯერ გამოვიდნენ და ამისათვის მეტად მცირე გასამარჯლოდ აიღონო. არასოდეს არ ყოფილა ასე საჭირო თეატრა-, ლერ მუშაკთა გაერთიანება. როგორც ახლა. ყველანი არტისტებიც, ზორისტებიც, ვგრეთწოდებული ეკარსკოლაებიც“ უნდა გაერთიანდნენ და შევიდნენ თავიანთ პროფკავშირშიო. მხოლოდ ეს შეაძლებინებთ, რომ როგორც იარსებონო“.

თითქმის ყველა თვალსაჩინო ცენტრში დიდად დაიხარნენ თეატრის მოყვარულთა წრეები, გარდა იმისა, რომ საღამოობით საზოგადო საკრებულოებში თეატრებსა და კინოებში შეკრების აკრძალვამ იქონია გავლენა, აგრეთვე ამ წრეებში მომუშავენი ბევრი მომილიზებულ იქნა და ამიტომ წრეებში მუშაობა დაკოკლ-

და. საგრძობი შეიქმნა აგრეთვე ნიეთიერი უსასრულო ბაც. ამასწინათ მანჩესტერში შესდგა თეატრის მოყვარულთა წრეების წარმომადგენელთა კონფერენცია, რომელსაც ინგლისის ოლქებიდან მთელი რიგი დელეგატები დაესწრო კონფერენციამ მოაშინა მოხსენებები და ინფორმაციები ადგილებიდან. ყველა ამათში გაშუქებულ იყო წრეების გეოგრაფიის მიმომდგომარობა, მაგრამ მინც ვერავითარი ლონისებდა ვერ გამოანახა კონფერენციამ პირობების გასაუმჯობესებლად.

ინგლისში არსებობს სახანაბოთა საწარმოების მუშაკთა დამმარცხ ასოციაცია, რომელია მოვლემას შეადგენს-დახმარება გაუწიოს უმუშევარ ხელოვნების მუშაკთ. ამჟამად კი ეს ასოციაცია შუუდგა იმ მსახიობთა რეგისტრაციას, რომელთაც სურთ თეატრის გარეშე რაიმე საშუაოს გეოგრაფიის. დამახასიათებელია ამბობს „დეილი უორკერი“, რომ ამის გამოცხადების პირველსავე საათებში თეატრის გარეშე სამუშაო მიღების მუშრველთა რიცხვი ორი ათას კაცამდე ავიდა.

თმა აგრეთვე გაუღენა იქონია მხატვრების შემოქმედებაზედაც. „უჩებლიეთ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქო ხელოვნების ნაწარმოებებზე მორატორიუმი იყოს გამოცხადებულიო“,—აღნიშნავს „მანჩესტერ გარდინა“. ამ დარგშიაც თითქო მუშავდება ყოველგვარი გვეგმა მხატვართა მოღვაწეობის გამოცხადებლად, სურათთა გალერეის და გამოფენების მოსაწყობად, ბრიტანეთის ერთი მხატვრული ცენტრის შესაქმნელად, რომელიც უხელმძღვანელებს ლონდონისა და პრუინციის მუშაკებს, მაგრამ, მიუხედავად ყველა ამისა. უმეტესი ნაწილი გამოცხადებულ გამოფენების ამ სეზონში არ შეიძღვარა. ერთადერთი გამოფენა წრეულს მოაწყო „ინგლისის ახალმა სამხატვრო კლუბმა“, მაგრამ ვერც დასმართა იმედები. „მანჩესტერ გარდინა“ სწერს: „გვიანდა შევაქოთ კლუბი, რადგან სცადა ჩვეულებისამებრ განეგრძო მუშაობა, მაგრამ არ შეეცდილა ისიც არ აღენიშნათ, რომ გამოფენილი სურათები არცებულ მოთხოვნილებებს ვერ აკმაყოფილებენო“.

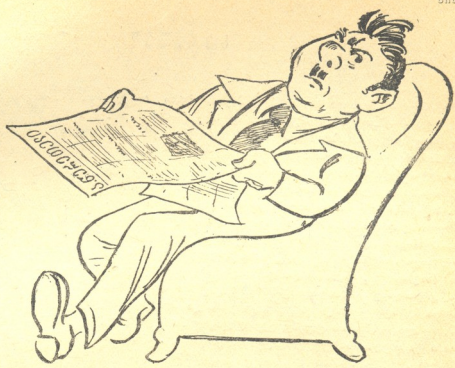
ესლა აპირებენ სცადონ „სამხედრო გამოფენის“ სურათების მოწყობა ოქსფორდში. „თანამედროვე ხელოვნების საზოგადოება“ იძულებულია თავის თავზე აიღოს მთელი ხარჯი სურათების გადატანისა, შეფუთვისა და თვით ჩარჩოებისაც კი, რადგან „ზოგიერთ მხატვარს არ შეუძლია თავისი სურათის გამოფენა მართო იმიტომ, რომ ფული არა აქვს ჩარნოს გასაცემებლად“.

„რენდვი ტაიმის“ ფურცლებზე ინგლისის სამმა თვალსაჩინო მხატვრობა—დუგდევილმა, როსსელ ფლენტმა და ჯონ მილნმა წერილი მოათავსეს და მოუწადებენ, რომ სასწრაფო ზომები იქნას მიღებული მხატვართა დასახმარებლად.

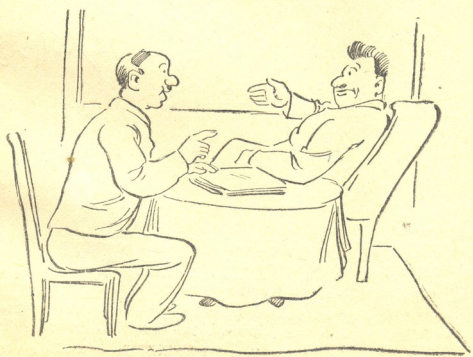
ასეთია ომის გამანადგურებელი გავლენა ინგლისის კულტურულ ცხოვრებაზე.



— მეც ასეთი პატარა პიესების წერა უნდა დავიწყო, როგორც აკაკიმ დასწერა „პატარა კახი“. აღბად მაშინ დადგამენ..



თავისებური გარეგნობა



— შენს პიესას, ვითომ არა უშავს, მაგრამ საჭიროა მეტი ინტრიგა გაშალო შიგ! — რას ამბობ! ინტრიგებისათვის ერთხელ მომხსნეს სამსახურიდან!...

## ს ა რ ჩ ე ვ ი

შოწინავე — მივსცეთ საუკეთესო პიესები ჩვენს თეატრებს . . . . .	83
— კონკურსი საუკეთესო პიესაზე . . . . .	3
დ. ალექსიძე — მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის (გაგრძელება) . . . . .	6
გ. ნარიძე — ახალი ქართული ოპერა . . . . .	7
არისტოტელი — პოეტიკა (თარგმანი) . . . . .	13
პროფ. ხ. დანელია — მთარგმნელისაგან . . . . .	19
მ. მაჭავარიანი — პ. ი. ჩაიკოვსკი საქართველოში . . . . .	25
შალვა დადიანი — ანრი კისტმეკერი და მელოდრამა . . . . .	29
გ. ბუხნიკაშვილი — ქართული თეატრი მესწევიკების დროს . . . . .	34
ე. ენიკოლოპოვი — ალ. ჭავჭავაძის საცხოვრებელი ბინა თბილისში . . . . .	87
ნ. პაიჭაძე — „უდანაშაულო დამნაშავენი“ აკარის თეატრში . . . . .	42
ნ. კალანდაძე — „პატარა კახი“ ჩონატაურის თეატრში . . . . .	45
კინო მუშაკი — საბჭოთა კინო კომედია და „დაგვიანებული სასიძო“ . . . . .	50
შ. ა—ლი — მორის ტურნე. ექვე ფელაქრუა. თარგმ. ნ. გუდიაშვილისა „ფედერაცია“ 1940 წ. . . . .	52
ომი და ინგლისის კულტურული ცხოვრება . . . . .	55
შარჟი . . . . .	57
	59

უღაწე — ოპერა „დებუტატის“ დეკორაციის ესკიზი. მახტ. შარლემანისა  
რედაქციის მისამართი: თბილისი, რუსთაველის პროსპექტი № 23, ტელეფონი 3-09-64  
მიღება ყოველდღე, გარდა კვირა დღეებისა 10-დან 6 საათამდე.

რედაქცია ხელნაწერებს ავტორებს არ უბრუნებს

გამოცემის მეექვსე წელი. 4 ნაბეჭდი ფორმა. გადაეცა წარმოებას 31/V—40 წ. ხელმოწერილია  
დასაბეჭდათ 28|VII—40 წ. შგვ. № 1591. მთავლიტის რწმუნებული № ხ—2117. ტირაჟი 3500

ტექნოლოგიური გამომწეები — ს. ა. ბ. უ. ლ. ა. ძ.

თბილისი, სტამბა „ზარია ვოსტოკა“, რუსთაველის პროსპექტი № 36